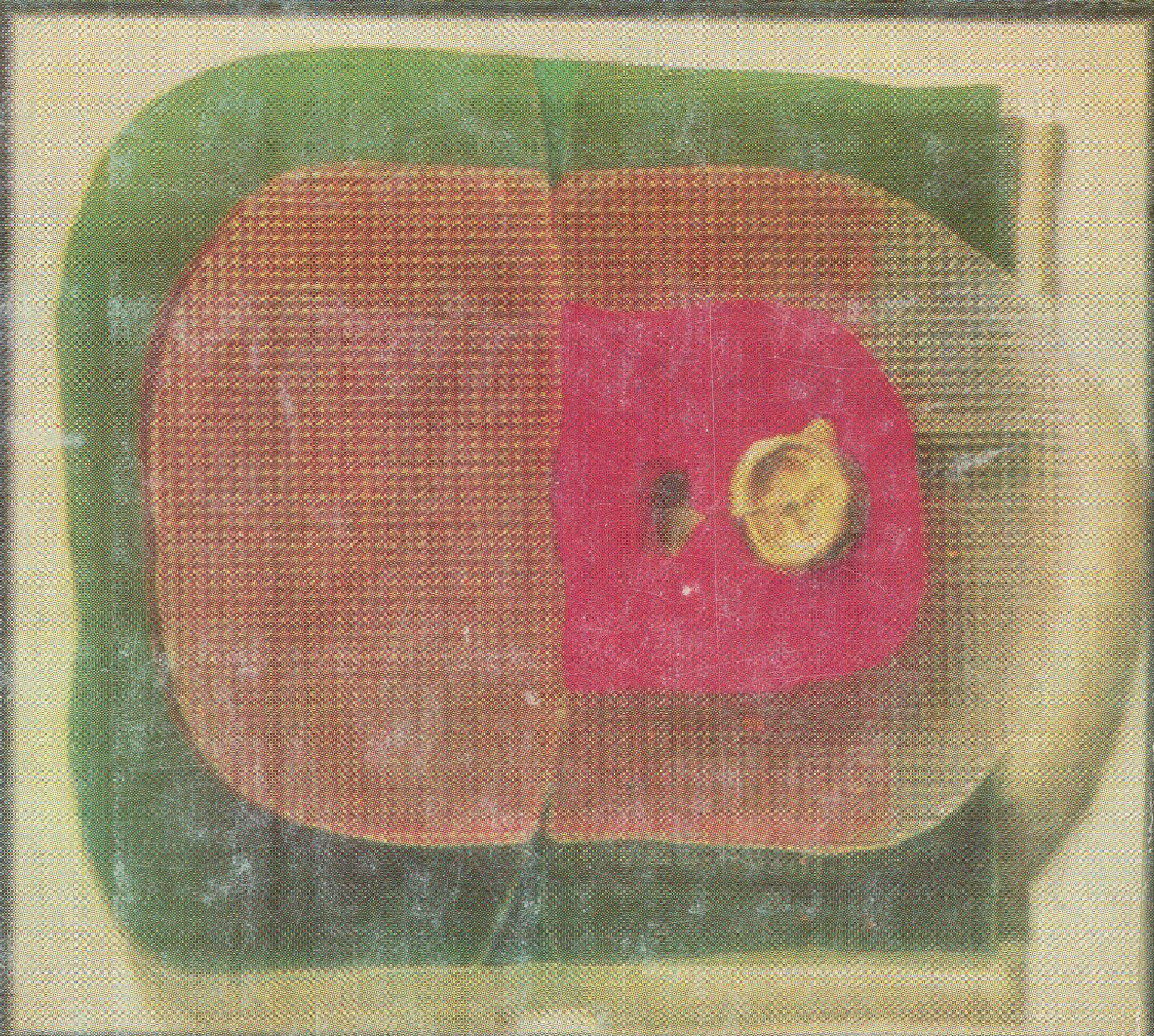
مكتبة الأسرة 1999

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

زمن الرواية

د. جابر عصفور





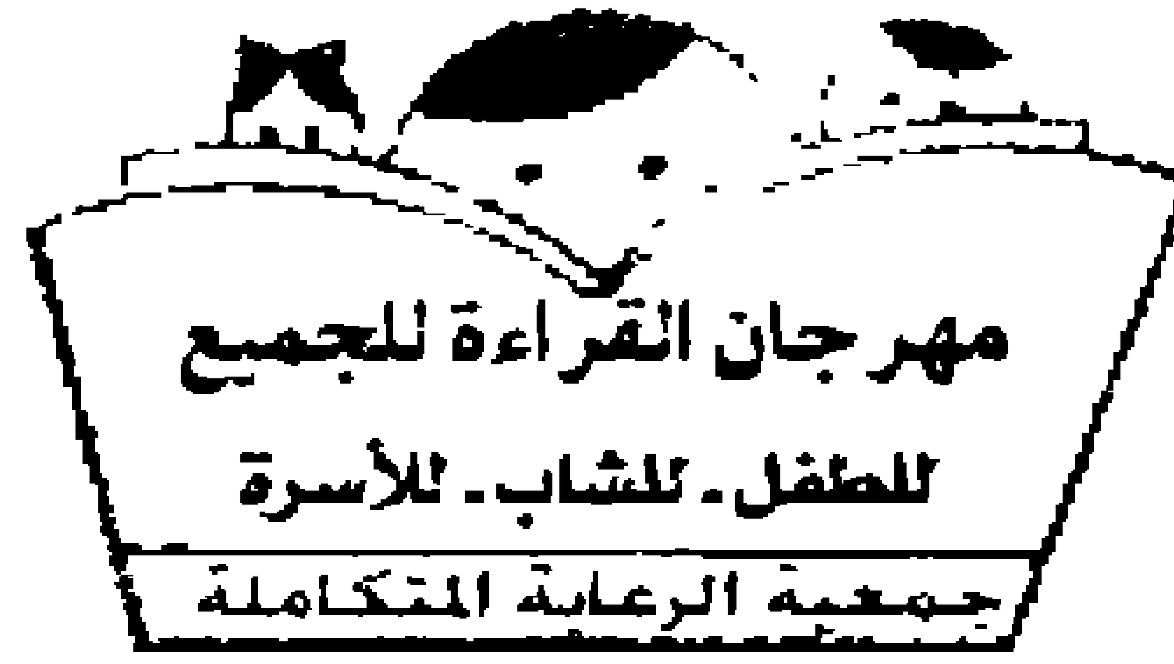
الهيئة المصرية العامة للكتاب

زمن الرواية

زمن الرواية

هذا الكتاب
ملك الأستاذ الدكتور
رمزي زكي بطرس

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

زمن الرواية

د. جابر عصفور

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة التنمية الريفية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان: محمود الهندى
المشرف العام:
د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

إهداء

إلى تلامذتي

الذين أصبحوا زملائي وزميلاتي

مفتتح

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر *الدنيا الحديثة*»

نشرت هذه الكلمات مجلة «الرسالة» القاهرية في إحدى مقالات عددها الصادر في الثالث من سبتمبر سنة ١٩٤٥ مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان كاتب هذه الكلمات شابا في الرابعة والثلاثين من سني عمره اسمه نجيب محفوظ. ولم ينتبه الكثيرون، في ذلك الوقت، إلى أن المقالة التي وردت فيها هذه الكلمات، استأنفت وعيا جديدا بفن القصة، وأرهصت بحركة الزمن الآتي للإبداع الروائي، واستشرفت مستقبل الرواية العربية التي انتزعت جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ بعد ثلاث وأربعين سنة من نشر المقالة، بواسطة الشاب

نفسه الذى وهب حياته الإبداعية للفن الذى أخذ يحتل، شيئا فشيئا، موضع الصدارة من خارطة الكتابة العربية. ولذلك أصبحنا، نحن النقاد، نصف زمننا العربي، إبداعيا، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين

وبقدر ما كانت الكلمات التى كتبها نجيب محفوظ، سنة ١٩٤٥، انقطاعا عن النظرة الأدبية التقليدية، منذ أربع وخمسين سنة على وجه التحديد، كانت تواصلا مع زمن جديد من الإبداع الذى انبثق من تحدى الرواية العربية لعالمها التقليدى، ومن خروجها على المواضعات الجامدة لزمان تشكلها فى بداية النهضة العربية الحديثة، وذلك منذ أن نشر الشيخ رفاعة الطهطاوى «تخليص الإبريز» فى القاهرة المحروسة سنة ١٨٣٤، وفرنسيس فتح الله المراش «غابة الحق» فى حلب الشهباء سنة ١٨٦٥، دفاعا عن عقل الاستنارة وتجسيدا لقيم الحرية والعدالة والتقدم.

وظلّت الرواية العربية، منذ هذه البداية، تسعى فى إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدنى الصاعد، وسلاحه الإبداعى فى مواجهة نقائضه التى لاتزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردى العربى فى أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التى قاسمتها الهموم نفسها. ولم تعرف الرواية العربية منذ

مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبى الواحد، أو الاتجاه الأدبى الوحيد، أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعيها من سطوة كل سلطة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كى تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه.

هكذا، كانت الرواية العربية، فى نشأتها، تجسيدا لعقلانية الاستنارة التى انبنى عليها مشروع النهضة فى محاولته تأصيل الوعى المدنى وإشاعته بين أبناء الأمة. وفى سعيه إلى استبدال وعى المدينة الحديثة، متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات، بوعى المدينة القديمة المنغلقة على نفسها فى نفورها من الآخر وبالقدر نفسه كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذى يواجه التعصب، والعقل الذى يواجه النقل، والابتداع الذى يواجه الاتّباع، والمستقبل الواعد الذى يواجه ثوابت الحاضر، فكانت دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثًا عن سر التقدم وتأكيداً له، وكشفا عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها فى مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. ولذلك بدت منذ اللحظة الأولى لنقطة بدايتها كما لو كانت تمرد العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التى لم يكف الاتّباع عن ممارستها

ويبدو أنه لا مفر من ذكر القمع في هذه الأيام التي لم تبرأ من آثار العنف الدامي الذي خلفته جماعات الإرهاب والتعصب في حياتنا، تلك الجماعات التي أضافت إلى اغتيال الأبرياء من الصغار والكبار، جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، منارة الرواية العربية الحديثة، لا لشئ إلا لأنه حلم أن يرى أولاد حارتنا مشرق أنوار المعارف التي لا تحجبها أسوار التعصب أو الاتباع، فنالته بالغدر سكين صدئة، سكين دفعتنا إلى أن نسترجع تهديد المتعصبين لحياة المراش في حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، وحياة فرح أنطون في إسكندرية مطلع القرن، والاعتداء على حرمة نصوص إحسان عبدالقدوس منذ سنوات معدودة، ومصادرة وتكفير روايات المبدعين وكتابات المفكرين في أماكن متعددة من عالمنا العربي الذي يتشدق بحرية الفكر وحق الاختلاف.

وليست الرواية العربية غريبة على أنواع القمع، إذا شئنا أن نتحدث عن خصوصيتها، فقد انبثقت في مواجهته داخل الحضارة العربية، وتأصلت احتجاجا عليه منذ أن تولّدت، في تراثنا الممتد، بحثا عن لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص التي تفتدي بقية الرقاب. ولذلك، انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» في طرقات المدن العربية القديمة على ألسنة الهامشيين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا التسلط والتعصب والاتباع. وظلّت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وغيرهم، كحكايات بيدبا لدبشليم، إعلاءً من شأن

العقل الإنساني، ومن مكانة القلم بالقياس إلى السيف، ودعوة إلى المساواة بين العربي وغير العربي، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جورا. وتحول قص «شهر زاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعي، ورفضا لهوان المكانة المفروضة على أمثال الجارية تودد. وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية فى مواجهة القمع الأجنبي الواقع عليها، كما ظلت سردية حي بن يقظان في مدائن الأندلس أمثولة تنقض التراتب القمعي المفروض على علاقات المعرفة، وتسعى إلى تحطيم القيود التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية صنع معرفته الخاصة دون وسيط أو قيد.

وبقدر ما كانت هذه الأشكال السردية، وغيرها كثير، تسعى إلى تجسيد فعل التحرر الخلاّق للوعى الفردى والجمعى، تحريرا لما حولها، كانت هذه الأشكال السردية تنفتح بواقعها المحلى على العالم كله، واصلة بين نزوعها القومى ونزوعها الإنسانى، وذلك فى التطلع إلى وعود «المعمورة الفاضلة» التي حلم بها أمثال الفارابى وابن سينا والتوحيدى وابن طفيل وغيرهم من الذين وجدوا فى القص وسيلة إبداعية لتأكيد أفكارهم عن التنوع الإنسانى الخلاّق، كما وجدوا فى مراوغة السرديات الكنائية وسيلة للتعبير الآمن عن أفكارهم الجذرية التى كانت نوعا من «تدبير المتوحد» الهامشى فى مواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة.

ولم يكن مصادفة أن رواية «أولاد حارتنا» التى فتحت أمام الرواية العربية الطريق السريع إلى العالمية، بدأت من هذا التراث السردى الذى ارتبط بمواجهة أشكال القمع وأساليبه، وأضافت إلى الوعى بتراثها الوعى بمنجزات العالم الإبداعى المعاصر، مؤكدة تقاليد الأمثولة الروائية التى ينقض بها الإبداع كل ما يثقل كاهله من أنواع القمع الاجتماعى والسياسى والمعرفى. ولم تكن «أولاد حارتنا» متواصلة مع تراثها البعيد فحسب وإنما كانت متواصلة مع تراثها القريب فى اللغة الأيسوبية نفسها، فبدأت من حيث انتهت «غابة الحق» التى نشرها المراش فى حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال» التى نشرها فرح أنطون فى الإسكندرية سنة ١٩٠٣، واصلة تقاليد السرديات الكنائية فى تعبيرها عن حلم «عرفة» الذى ينتسب إلى عصر العلم والحقائق.

ولم تكن رواية «أولاد حارتنا» فريدة فى بابها بالقياس إلى ميراثها الحديث، خصوصا فى مقاومة تجليات القمع المختلفة، وإنما كانت حلقة فى سلسلة حديثة، متصلة، بدأت من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ولم تنقطع إلى اليوم. ولنتذكر، على سبيل المثال، أنه من جحيم القمع تولدت الرواية الفلسطينية وإبداع النكبة والمقاومة فى الوقت نفسه، معمدا بحلم عنيد فى مستقبل عادل. ومن الجحيم نفسه، تفجرت الرواية الجزائرية فى ازدواج لغتها. ومن درب من دروب هذا القمع المتكثرة، تدافعت روايات مابعد العام السابع والستين،

نافذة إلى أعماق الجرح العربي، بحثا عن الدواء والبرء. ومن ممارسة الإخوة الأعداء للعنف الوحشي على أنفسهم، تجسّدت الرواية اللبنانية حضورا دالا في سياقات الرواية العربية. ومن ظلمة المعتقلات والمنافي الجبرية، تفجرت رواية السجن ورواية الغربة ورواية المنفي، تحديا من السجين للسجان، وتجسيدا لقدرة الإرادة الإبداعية على الاحتمال والمواجهة.

وفي سياق درب مواز من المدار السياسي المغلق، تشكلت رمزية «العسكري الأسود» ليوسف إدريس، ووطأة «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، كما تشكلت أليجوريات جمال الغيطاني في «الزيني بركات» و«وقائع حارة الزعفراني»، والطاهر وطّار في «الحوات والقصر» و«عرس بغل»، ورضوى عاشور في «غرناطة»، وبهاء طاهر في «الحب في المنفى» كأمثلة فحسب. وفي سياق درب مشابه من المدار المغلق للفكر كتب عبدالحكيم قاسم روايته «المهدي» والطاهر وطّار «الزلزال» وفتحي غانم «الأفيال». وكان ذلك في سياق غير بعيد عن السياق الذي كتب فيه محمد المنسي قنديل «بيع نفس بشرية» وإبراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى».

ولست في حاجة إلى المزيد من الأمثلة، فالقمع حولنا في كل مكان، تتعدد أسبابه وتتنوع تجلياته وأشكاله، وتتكاثر أساليبه كالعنف الذي يسري في هواء «مدن الملح»، فتنجذب إليه الرواية العربية كما

ينجذب الغريم إلى غريمه، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولّدت عنها المئات والمئات من الروايات العربية المعاصرة التى تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوعى الإبداعى ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الخالية من القمع. بعبارة أخرى، إن زمن الرواية العربية هو زمن الاستنارة التى تعنى أولوية العقل فى إدراك المعرفة، وتقبل منطق العلم فى تحديث العالم، وتحرر الفكر الذى يضع كل شئ موضع المساءلة، بادئا من نفسه فى سعيه إلى طرح الأسئلة الجذرية التى تسهم فى انتقال المجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن وهاد التخلف إلى ذرى التقدم.

وحين نتطلع إلى الرواية العربية فى هذه الأيام، بعد أن احتفلنا فى العام الماضى بمرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وبعد أن احتفلنا منذ عامين بانعقاد مؤتمر القاهرة الدولى للإبداع الروائى، والإعلان عن جائزة القاهرة للإبداع الروائى التى حصل عليها بجدارة عبدالرحمن منيف، فإننا نتطلع إلى الرواية العربية بوصفها الجنس الأدبى الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربى المتغير، والتجسيد الإبداعى لهمومه المؤرقة، وذلك فى سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائى

لعالمنا المعاصر، وتقليم براثن قمعه التى تبدأ من مبدأ الاتباع فى داخل الثقافة الوطنية وتنتهى بالمبدأ نفسه فى العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا فى تسارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التى تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى.

وأتصور أن زمن الرواية العربية، بهذا المعنى، هو الذى يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب القيمة، وفى سعيهم إلى تأكيد حضور الشكل الإبداعى الذى يواجهون به اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، فالرواية العربية فى خصوصيتها هى سعى الإبداع العربى لتأكيد حضوره النوعى فى تاريخه القامع والمقموع، وهى مواجهة أوجه القمع بضبط إيقاع الصوت المائز لهموم الزمن الخاص بالواقع، وسط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمنة العالم الذى تحول إلى قرية كونية بالفعل، لكنها قريةٌ يختلط فيها الحلم بالكابوس، ويمتزج فيها الوعد بالوعيد، ويهددنا فيها، نحن أبناء العالم العربى، إمبراطور العالم الجديد.

ملاحظات استهلالية

دلالة جائزة

عندما تناقلت وكالات الأنباء خبر حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وبعد أن قام السفير السويدى فى القاهرة بإبلاغ الروائى الكبير هذا الخبر، انتقل رئيس وزراء مصر ومعه مجموعة من كبار المسؤولين إلى منزل نجيب محفوظ، وقدموا إليه تهنئة الدولة رسميا. وبعد ذلك بأيام أقام رئيس الجمهورية حفلا لتكريم نجيب محفوظ، ومنحه أعلى أوسمة الدولة، فى حضرة نخبة من مثقفى الأمة العربية كلها. وكان ذلك أول احتفاء رسمى من الدولة، على هذا المستوى، بأديب من أدبائها. ولم يحدث ما يشبه ذلك أو يقاربه فى مصر، أو غيرها من أقطار الوطن العربى، فيما عدا ما حدث عام١٩٢٧ عندما أقيم، تحت رعاية الديوان الملكى، احتفال عربى كبير فى دار الأوبرا بالقاهرة بتنصيب أحمد شوقى أميرا للشعراء، وهو الاحتفال الذى قال فيه حافظ إبراهيم:

أمير القوافى قد أتيت مبايعا   وهاذى وفود الشرق قد بايعت معى

ولم يكن الاحتفال هذه المرة بشاعر بل بكاتب رواية، ولم يكن على المستوى المحلى، أو بإيعاز من أحد فى الديوان الملكى كما حدث

جريدة الحياة، مايو ١٩٩٢.

أيام شوقى، بل كان استجابة رسمية لتكريم عالمى، واستجابة شعبية حارة واكبت هذا التكريم.

وكالعادة، كثرت الاختلافات فى وجهات النظر العربية حول الحدث؛ فكان هناك من يشكك فى النوايا السياسية الضمنية فى الجائزة، ويثير من الشكوك ما يرجع إلى العام السابق على كارثة ١٩٦٧، حين حصل يوسف عجنون الإسرائيلى على الجائزة عام١٩٦٦ . وكان هناك من يزعم أن الجائزة لم تمنح إلى نجيب محفوظ إلا لموقفه المهادن من السادات والصلح مع إسرائيل. وزعم المتحدثون باسم جماعات الإسلام السياسى أن الجائزة جزء من حرب صليبية جديدة، بدليل أنها لم تمنح إلا لروايات كاتب تخرج مجموعة من أعماله على العقائد الإسلامية، وذلك إلى الحد الذى دفع الشيخ عبدالحميد كشك، إمام مسجد فى القاهرة، إلى إملاء كتاب كامل بعنوان «كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا». ومقابل هؤلاء وأولاء كان الصوت الغالب الذى يرى أن نجيب محفوظ أكبر من الجائزة التى منحت لمن هم أدنى منه قيمة بمراحل، من مثل بيرل بك (أمريكا) وهالدور لاكسنس (إيسلندا) ويوسف عجنون (إسرائيل) وإسحق سنجر (أمريكا) وغيرهم، وأنه يستحق ما هو أكثر تكريما من هؤلاء، شأنه فى ذلك شأن أقران له يمكن أن ينالوا هذه الجائزة لو أنصف القائمون عليها.

وقد دفعت الجائزة دور النشر العالمية إلى الانتباه إلى الأدب العربى الحديث بوجه عام وروايات نجيب محفوظ بوجه خاص،

وتتابعت الكتب المعروضة، المترجمة، وانهالت مقالات التعريف بنجيب محفوظ، أول كاتب عربي يحصل على الجائزة التى حصل عليها قبله من كتاب الرواية وكاتباتها، توماس مان، وچون جالزورثى، وهرمان هيسه، وأندريه چيد، ووليم فوكنر، وإرنست هيمنجواى، وألبير كامو، وإيڤو أندريتش، وچون شتاينبك، وميخائيل شولوخوف، وجابرييل جارثيا ماركيز، ونادين جورديمر، وتونى لوريسون، والتى رفضها بوريس باسترناك عام ١٩٥٨ وچان بول سارتر عام١٩٦٤، وغيرهم.

وشعر مجموعة من النقاد العرب أن ما سبق أن قالوه فى كتبهم عن نجيب محفوظ كان صائبا، مرهصا، وظهرت أهمية أكثر من خمسة عشر كتابا عن نجيب محفوظ، تم نشرها قبل حصوله على الجائزة، وأولها كتاب غالى شكرى «المنتمى». وسطعت دلالة عبارات لويس عوض التى قالها قبل الجائزة بأكثر من ربع قرن، تحديدا فى مارس عام ١٩٦٢، عندما وصف نجيب محفوظ بأنه قد أصبح مؤسسة أدبية، شعبية، شامخة، تستقطب الاتجاهات كلها فى الإعجاب بها، ويأتيها السياح أو يؤتى بهم إليها، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة.

وكان الموقف كله ينطوى على دلالات كثيرة متعددة، تستحق وقفة تحليلية خاصة، يمكن أن تكون كاشفة عن بنية الوعى العربى المعاصر، فى أكثر من مستوى من مستويات خطابه السياسى

والاجتماعي والثقافي. وكانت هناك دلالتان أدبيتان مترابطتان، يتضمنهما الموقف. ولم تنل واحدة منهما كل ما تستحقه من تأمل. ويرجع ذلك إلى أن الأذهان كانت منشغلة، ولا تزال، بالمعضلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تتفاقم قطريا وقوميا، ومهمومة بالصراع العربى الإسرائيلي الذى انسرب إلى معانى الجائزة. أما الدلالة الأولى فهى أن أول من حصل على الجائزة العالمية، من أدباء العرب، روائى وليس شاعرا، مع أن الشعر فن العربية الأول وديوانها الجامع لمآثرها، ومصدر فخرها الدائم، ومحل تكريمها الرسمي. وتتصل الدلالة الثانية بالأولى، وتكملها إكمال التفسير، وتتلخص فى أن اتجاه الجائزة العالمية يميل إلى مبدعى الرواية بوجه عام، فمجموع الحاصلين على هذه الجائزة من كتاب القصة أكبر من مجموع الحاصلين عليها من الشعراء أو كتاب المسرح. وذلك قبل حصول نجيب محفوظ عليها وبعده على السواء.

وسواء أكانت جائزة نوبل جائزة عنصرية منحازة سياسيا وثقافيا أم جائزة محايدة غير منحازة، فالمهم أنها تصدر عن إحدى المؤسسات العالمية الأساسية التى تعد اختياراتها مؤشرا على شيوع هذا النوع الأدبى أو ذاك، وعلى استجابة المؤسسات القرائية المؤثرة فى توجيه الرأى الأدبى العام، واستجابة القراء أنفسهم فى كل مكان من العالم كله. بعبارة أخرى، إن أجهزة القراءة التابعة للجائزة،

والمؤسسات العلمية التى تتولى ترشيح الكتاب لها، من منظور عمليات استقبال الأدب، يمكن النظر إلى أوصافها الأدبية وأحكامها القيمية بوصفها مؤشرات مزدوجة الدلالة، سواء من حيث صدى التأثير الذى تحدثه ترجمة أدب بعينه فى الدوائر التى تشكل الرأى الأدبى العالمى العام، أو من حيث استجابة هذه الدوائر إلى نوع أدبى أكثر تأثيرا من غيره فى علاقات التراتب بين الأنواع الأدبية، وعلاقات استقبالها من قراء العالم كله فى آن. وإذ تبرز حركة الجائزة أهمية الترجمة، فى هذا السياق، وتوازى حركتها فى غير حالة، فإنها تبرز تحولات عمليات استقبال الأنواع الأدبية، وتقلبها ما بين نوع غالب إلى نوع آخر يغلب عليه.

لقد منحت جائزة نوبل للمرة الأولى عام ١٩٠١. وكان أول من نالها شاعر فرنسى هو سولى برودوم من فرنسا. لكن آخر من نالها العام الماضى لم يكن شاعرا وإنما كان روائيا. وما بين البداية والنهاية تحول لافت فى النوع الكتابى وموطن الكاتب على السواء. وبوجه عام، فإن عمر الجائزة يقرب من مائة عام. وقد تم منحها إحدى وتسعين مرة، بما فى ذلك المرات التى منحت فيها لكاتبين. وتعطلت ست مرات بسبب ظروف الحرب. أولاها عام ١٩١٤ بداية الحرب العالمية الأولى، وثانيتها عام ١٩١٨، وظلت متوقفة ما بين ١٩٤٠-١٩٤٣ خلال الحرب العالمية الثانية. ويمكن برصد الأسماء التى نال أصحابها الجائزة،

والأنواع الأدبية التى لم تفارقها، أن نخرج بمؤشرات دالة على ما نحن بصدده.

لقد منحت الجائزة، ما بين سنة ١٩٠١ و ١٩٩١، لثمان وثلاثين مرة لكتاب متعددى الاهتمام فى الكتابة، أى يجمعون بين كتابة أكثر من نوع أدبى، مثل رديارد كبلنج البريطانى (١٩٠٧) الذى كتب القصة القصيرة والرواية والشعر، ورابندرانات تاجور الهندى (١٩١٣) الذى كتب الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة وله كتاباته التأملية، وأناتول فرانس (١٩٢١) الروائى وكاتب القصة القصيرة، والشاعر ميجيل أنجيل استورياس الجواتيمالى (١٩٦٧) الروائى وكاتب القصة القصيرة. وقد منحت الجائزة لسبع عشرة مرة لشعراء لم يغلب عليهم سوى الشعر، مثل فردريك ميسترال (فرنسا ١٩٠٤) ووليام بتلر ييتس (١٩٢٣) وإيڤان بونين (١٩٣٣) وجابريلا ميسترال (١٩٤٥) و ت. س. إليوت. (١٩٤٨) وخوان رامون خيمينيز (بورتيريكو ١٩٥٦) وسلفاتورى كوازيمودو (إيطاليا ١٩٥٩) وسان چون بيرس (فرنسا ١٩٦٠) وچورج سيفيريس (اليونان ١٩٦٣)، وبابلو نيرودا (شيلى ١٩٧١) وأيوچينو مونتالى (١٩٧٥) وفينثنته ألكسندر (١٩٧٧) وأوديسيوس إيليتس (اليونان ١٩٧٩) وياروسلاف سيفيرت (تشيكوسلوفاكيا ١٩٨٤) وأوكتافيو باث (المكسيك ١٩٩٠). وقد منحت الجائزة أربع مرات فحسب لكتاب مسرح بارزين، اثنان إسبان هما

خوسيه اتشيجاراى (١٩٠٤ بالاشتراك مع الشاعر الفرنسى ميسترال) وخاثينتو بينا بينته (١٩٢٢) والأمريكي يوچين أونيل (١٩٣٦) كما منحت لغيرهم ممن برز فى الكتابة غير المسرحية، مثل جورج برنارد شو الإنجليزى (١٩٢٥) والإيطالى لويجى برانديلو (١٩٣٤) والأيرلندى صامويل بيكيت (١٩٦٩) والنيچيرى ول سوينكا (١٩٨٦).

أما كتاب القصة (الرواية) الذين منحت لهم الجائزة فيصل عددهم إلى أربعة وعشرين كاتبا، موزعين على مختلف بقاع العالم، مثل توماس مان (ألمانيا ١٩٢٩) وسنكلير لويس (أمريكا ١٩٣٠) ورروجيه مارتن دوجار (فرنسا ١٩٣٧) ويوسف عجنون (إسرائيل ١٩٦٦) وياسونارى كاواباتا (اليابان ١٩٦٨) وسول بيلو (أمريكا ١٩٧٦) وجابرييل جارثيا ماركيز (كولومبيا ١٩٨٢) ووليم جولدنج (إنجلترا ١٩٨٣) وكلود سيمون (فرنسا ١٩٨٥) ونجيب محفوظ (مصر ١٩٨٨) وكاميليو خوسيه ثيلا (إسبانيا ١٩٨٩) ونادين جورديمر (جنوب إفريقيا ١٩٩١)..إلخ.

وغلبة كتاب القصة (الرواية) على كتاب غيرها من الأنواع الأدبية لافتة فى هذا الإحصاء التقريبى، وضآلة كتاب المسرح لافتة بدورها فى هذا المجال. يؤكد ذلك أن الجائزة في الإحدى عشرة سنة الأخيرة (١٩٨١-١٩٩١) قد منحت ست مرات لكتاب رواية، وثلاث

مرات لشعراء، ومرتين لكاتبين يجمعان بين القصة والمسرح (إلياس جانيتيّ الإيطالي وول سوينكا النيجيري). وتلفتنا هذه الدلالة الإحصائية إلى أن كل شاعر يقابله كاتبان للرواية على الأقل في حركة الجائزة. وإذا قابلنا ما نستنتجه من هذه الدلالة، في السنوات الأخيرة، بغيرها من السنوات التي ترجع إلى بداية عهد الجائزة، يمكن ملاحظة أن الكتاب متعددي الاهتمام الذين يكتبون في أكثر من نوع أدبي قد أخذوا يتقلصون تدريجيا، فتتجه الكتابة إلى التخصص من ناحية، والتركيز على الرواية من ناحية ثانية.

ويقترن هذا التوجه بحركة موازية، تهدف إلى الخروج من الدائرة الأوربية الأمريكية التي كانت تدور فيها الجائزة. ومن ثم ظهر الاهتمام بالعالم الثالث الذي أخذ أدبه يجذب الأنظار إليه، عالميا، ويكسر مركزية الإبداع التي احتكرها العالم الأول المتقدم طويلا. لكن تظل حركة الجائزة، في مجموعها، إلى سنة كتابة هذا المقال، منطوية على نوع من الانحياز اللافت. فقد منحت ثلاث عشرة مرة لكتاب فرنسيين، وتسع مرات لأمريكيين، وسبع مرات لكل من بريطانيا والسويد، وخمس مرات لكل من ألمانيا وإسبانيا، وأربع مرات لكل من الاتحاد السوفيتي (روسيا) وإيطاليا، وثلاث مرات لكل من الدانمرك والنرويج، ومرتين لكل من سويسرا وشيلي وأيرلندا واليونان وبولندا، ومرة واحدة لكل من بلجيكا والهند وفنلندا وأيسلندا ويوجوسلافيا

وإسرائيل وجواتيمالا واليابان وأستراليا وكولومبيا وتشيكوسلوفاكيا ونيجيريا ومصر والمكسيك وجنوب إفريقيا. ويكشف هذا التوزيع الجغرافي عن تحيز الجائزة لوطنها (السويد) والدول الاسكندنافية المجاورة في مجموعها بالقياس إلى العالم الثالث. كما يكشف عن المركزية الأوربية الأمريكية التي تظل مهيمنة بتحالفاتها. لكن من المهم أن نلاحظ أن كل كتاب آسيا وإفريقيا الذين اتجهت إليهم الجائزة تغلب عليهم كتابة الرواية (عجنون في إسرائيل، كواباتا في اليابان، سوينكا في نيجيريا، نجيب محفوظ في مصر، نادين جورديمر في جنوب إفريقيا).

وإذا كان للدلالات الإحصائية السابقة من معنى، داخل السياق الذي نتحدث فيه، فإن معناها يؤكد أننا إزاء نوع من إعادة التراتب في علاقات إنتاج الأنواع الأدبية، على المستوى الإبداعي للعالم كله، وأن علاقات تلقي هذه الأنواع قد تغيرت، بدورها، على مستوى الاستقبال، وأن مراكز الثقل والأهمية ما بين الأنواع الأدبية قد تحولت. وبقدر ما تسجل دلالة مركز الاتجاه النوعي في الجائزة مؤشرا دالا، في هذا المجال، على الانتقال من زمن الشعر، فإن هذا المؤشر يكشف عن الأهمية المتزايدة التي أخذت تحتلها القصة - الرواية في عالمنا المعاصر بالقياس إلى الشعر، والتدهور المتصاعد في مكانة الفن المسرحي بالقياس إلى الشعر أولا والقصة -الرواية ثانيا.

قد نربط تقلص مكانة المسرح في الجائزة بالأزمة العالمية التي يمر بها المسرح بوجه عام، وذلك بسبب الاجتياح الذي قامت به السينما من ناحية، والاستقطاب اللافت لدراما العلبة المغلقة في تكنولوجيا التليفزيون والڤيديو من ناحية ثانية، فضلا عن أزمات الحرية في العالم الثالث من ناحية أخيرة. ولاشك أن تكنولوچيا التلفزيون قد أضافت، بعد ازدهار فن السينما وتقدمه، إلى ما ساعد على ذيوع فن القصة - الرواية، والإسهام في تقلص جمهور الشعر. لكن الأمر يجاوز هذا العامل الخارجي إلى عامل آخر يتصل بطبيعة الرواية، من حيث هي النوع الغالب على عصرنا بوصفها فن المدينة الحديثة المتحولة، خصوصا في حركتها الملحمية الجديدة التي تتحرك فيها الطبقة الوسطى بين أقطاب متصارعة، متناقضة، في أزمان الثورات الصناعية وعوالم مابعد الصناعة الممتدة التي جعلت من الرواية فن ملاحظة التغير، في مفارقات المدن المكتظة بالسكان دون علاقات حميمة تربط أحدا بأحد.

وإذا كنا نفيد من قوائم الحاصلين على جائزة نوبل، بوصفها مؤشرات إحصائية على شيوع فن القصة في عصرنا، وسيطرة الرواية على غيرها من الأنواع، من منظور عمليات استقبال الأدب، فإن الالتفات إلى أهمية الترجمة، والدلالة الكمية والكيفية لما تم إنجازه منها، يمكن أن تتحول إلى مؤشرات أخرى، تكمل دلالة المؤشرات

الأولى وتؤكدها. ولن يدهشنا أن يكون إيقاع ترجمة القصة - الرواية أسرع من إيقاع غيرها من الأنواع الأدبية، وأكثر جذبا لانتباه المترجمين، وأكثر إثارة للقراء في العالم كله في الوقت نفسه. ينطبق ذلك على ترجمة الأدب العربي كما ينطبق على غيره.

وأمامي، وأنا أكتب هذا المقال، إحصاء بالأعمال الأدبية المترجمة إلى اللغة الفرنسية من الأدب العربي الحديث. وهي قائمة يمكن النظر إليها بوصفها عينة اختبارية، دالة إحصائيا، في مجال نظرية استقبال الأدب. وتتضمن خمسين عملا مترجما إلى اللغة الفرنسية، منذ منتصف الثلاثينيات تقريبا إلى نهاية الثمانينيات، وابتداءً من جيل طه حسين والحكيم إلى جيل جمال الغيطاني. ويكشف الإحصاء عن تواضع حركة الترجمة إلى الفرنسية ابتداءً، ومن ثم إلى غيرها من اللغات. فترجمة خمسين عملا إلى لغة عالمية كالفرنسية، في أربعة وخمسين عاما على وجه التحديد، أي بمعدل أقل من عمل واحد في العام، إنما هو أمر يدل على تخلف حركة ترجمة الأدب العربي إلى اللغات العالمية بوجه عام، بالقياس إلى آداب أخرى، موازية، في العالم الثالث الذي ننتمي إليه.

وما يعنينا في هذا السياق، على أي حال، هو الدلالة الإحصائية التي تؤكدها ترجمة خمسة أعمال مسرحية فقط (أربعة منها لتوفيق الحكيم وحده، وعمل يتيم لنوال السعداوي) وعمل شعري

لا غير (مختارات من شعر حجازى) مقابل ترجمة أربعة وأربعين عملا من الأعمال القصصية لكل من طه حسين والحكيم ويحيى حقى ومحمود تيمور من جيل الرواد، ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس ويوسف إدريس من الجيل الأوسط، وسليمان فياض وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط ونبيل نعوم ويوسف القعيد ونوال السعداوى ومجيد طوبيا من الجيل الأحدث. وتلك دلالة لها مغزاها فى علاقات استقبال الأدب المترجم التى تقول، إحصائيا، إن المترجم من الشعر لايزيد على ٢٪ وإن نسبة المترجم من المسرح لاتزيد عن ١٠٪، مقابل القصة التى تصل نسبة ترجمتها إلى ٨٨٪ من المجموع الكلى للأعمال المترجمة.

هل يرجع السبب فى ذلك إلى صعوبة ترجمة الشعر بالقياس إلى القصة؟ لقد تحدث الجاحظ قديما عن صعوبة ترجمة الشعر الذى لايجوز عليه النقل. وتحدّث المثل الإيطالى عن المترجم الخائن. ولكن الصعوبة، أو الخيانة، لم تمنع ترجمة الشعر قبل الجاحظ وبعده. وماذا عن المسرح؟! ومهما قلنا عنه فإن المترجم منه لايصل إلى نصف الأعمال المترجمة لنجيب محفوظ وحده. فالإحصاء يضم عشرة أعمال مترجمة إلى الفرنسية لمحفوظ وحده، وكلها مترجم قبل جائزة نوبل، وعلى ستة أعمال ترجمت فى الخمسينيات لمحمود تيمور، وواضح أنها لم تترك أثرا لافتا، وعلى أربعة أعمال لكل من توفيق الحكيم (الذى

بدأت الترجمة له عام ١٩٣٦) وطه حسين وجمال الغيطانى، وثلاثة أعمال ليوسف إدريس، وعملين لنبيل نعوم، وعمل واحد لكل من حسين فوزى وسليمان فياض ويحيى حقى وصنع الله إبراهيم ومجيد طوبيا ويوسف القعيد ونوال السعداوى وإدوار الخراط. وواضح أن التركيز فى السنوات الأخيرة قد أخذ ينصب على جيل الستينيات بوجه خاص.

وإذا كانت الدلالة الإحصائية تؤكد أن الغالب على حركة الترجمة، الآن، هو فن القصة-الرواية فإن هذه الدلالة تقترن بالدلالات العامة لجائزة نوبل، من حيث هى مؤشر على الاستجابة القرائية لحركة الإبداع العالمى، فنحن نعيش فى عصر القصة وزمنها.

عصر الرواية

وصف أحد النقاد الكبار الرواية الأوربية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى (البرجوازية) التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى المجتمع الحديث، فقد نشأت الرواية الأوربية عندما تحطم التكامل بين الإنسان وعالمه، وظهرت الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب عن عالم أكثر تكاملاً تتحقق فيه رغباته. هذه النشأة جعلت الرواية الأوربية شكلا من أشكال المفارقة التى تتجسد فى توتر المسافة الفاصلة بين الواقع الملموس والمثال الغائب، فما بين توتر هذه المسافة تولدت الرواية، وفى المفارقة التى تنتج عن التقابل بين النقائض تجسد الشكل الروائى صراعا بين أضداد، وتعارضا بين رغبات، ومواجهة مستمرة لكل ما يفصم التكامل بين الإنسان وعالمه.

ويمكن لنا، فى تفكير مواز لهذا التفكير، ومغاير له فى الوظيفة، أن نؤكد أن الرواية العربية هى ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن فى البحث عن هوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضيه وآفاق مستقبله بالقدر الذى تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذى يشده إلى حلم مثالى عن عهد ذهبى للماضى، وحضارة الآخر الأجنبى الذى يشده إلى حلم مثالى مناقض فى وعد

المستقبل. هذا البحث عن الهوية هو الذى جعل الرواية العربية تنطلق من مفارقة التغير التى تفصل الماضى عن الحاضر من ناحية، والحاضر عن تطلعات المستقبل من ناحية ثانية. وفى هذه المفارقة المزدوجة تقاطعت علاقات الذات القومية بتراثها (العربى) مع علاقتها بحاضر الآخر (الغربى) داخل فضاء الرواية العربية. ولذلك غدا كل تمزق بين أطراف الحاضر المتجهة نحو المستقبل وأطرافه المتجهة نحو الماضى، فى هذا الفضاء، وجها مقابلاً للتمزق القائم بين «الأنا» القومية و«الآخر» الغربى، أعنى النقيض الذى يخايل الأنا القومية بتفوقه التقنى وتقدمه العلمى، ويؤكد اغترابها فى عالمها، عندما تغدو علاقة التبعية التى تربطها به وجها آخر من علاقة الاتباع التى تربطها بتراث الماضى.

ولأن الرواية العربية تولدت من هذه المفارقة متعددة الأوجه فإنها حملت ملامحها، وأبقت على لوازمها، وحفظت ما ترتب عليها من تداخل النقائض وتجاور المتعارضات داخل النوع الأدبى الوليد، فاحتوى الشكل الأوربى الوافد الأشكال التراثية الأصيلة للقص بالقدر الذى تجاورت فى فضائه هذه الأشكال، واقترنت تقاليد الوصف الجديدة بتقاليد السرد القديمة، فأصبح النوع الأدبى الوليد مزيجا من «الرواية» و«المقامة»، فى سياق أنتج فيه محمد المويلحى (١٨٦٨-١٩٣٠) «حديث عيسى بن هشام». وهو العمل الذى انبعث فيه بطل

المقامة القديم فى إهاب عيسى بن هشام الجديد الذى يرقب تحولات مجتمع، يتدافع إيقاع التغيير فيه إلى الدرجة التى تفصم علاقته بجوانب أساسية من هويته التقليدية. هكذا، تولى ابن هشام رواية تحول مجتمعه بعينى أحمد باشا المنيكلى المنبعث من قبره ليعكس صدمة التغير فى مجتمع أصبح شرقيا غربيا، عربيا أجنبياً، لا مكان فيه للمنتمين إلى الماضى من أمثال المنيكلى المحكوم عليه سلفا بالعودة إلى قبره الذى انبعث منه، ولكن بعد أن تجسد استجاباته المتعارضة والمتضادة ما ينطوى عليه إيقاع التغير من تحويل لهوية الحركة البشرية لأبناء المجتمع المتدافع إلى عالم جديد. وذلك هو ما قصد إليه عيسى بن هشام حين قال ملخصا دلالة عصره المتحول:

«الناس اليوم فى حركة لا شرقية ولا غربية، فقد اشتغل بعضهم ببعض، واكتفوا من دهرهم بحوادث يومهم، فتعطلت بينهم مجالس العلم، واندرست مجامع الأدب، واقتصروا على مطالعة أخبارهم فى الجرائد والصحف دون الدفاتر والكتب. وأنى يكون لهم الاستقرار فى المجالس، وهم لايستقرون فى مكان، ولايهدءون من حركة، ولاينفكون عن غدو ورواح، ولاينتهون عن نقلة وسفر؟... وإنك لترى مثل هذا بيّنا فى حديثهم، فهم لاينصتون إلى قصة متصلة، ولا

يتبعون فى الكلام قضية مرتبة، ولايعجبهم منه إلا ما
كان متقطعا مبتوراً، أو مقتضبا مجذوماً»

هذا الإيقاع المتسارع من التحولات التى يلفتنا إليها «حديث عيسى بن هشام» يومئ إلى تركيبته السياقية التى غدا المجتمع المتغير معها فى «حركة لا شرقية ولا غربية»، أو حركة يختلط فيها الشرق بالغرب، وذلك بما ينأى بالخليط الناتج عن التجانس مع أى طرف من الطرفين المتقابلين على حدة. ولعلى فى حاجة إلى القول إن هذا الخليط بدأ توتره من قبل المويلحى بسنوات وسنوات، ومنذ أن جمع السرد بين النقائض فى إهابه الذى وصل بين القص الأوربى (الفرنسى) والسجع المملوكى فى الرواية التى ترجمها رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) بعنوان «مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك» (١٨٦٧) بعد ما يربو على ثلاثين عاما من إصدار «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز».

وقد ظلت الحركة فى هذا النوع من السرد المتوتر بين نقائضه «حركة لا شرقية ولا غربية» لأنها حركة مزجت بين الشرق والغرب بما يعكر على هوية كل منهما على حدة، فى مجتمع حاول، ولا يزال، أن يجاوز الاستقطاب بين نقيضين، فى بحثه عن هويته الخاصة. ولذلك تظل ثنائيات الأنا/الآخر، الماضى/الحاضر، الشرق/الغرب، القديم/الجديد، الأصيل/الوافد ثنائيات حاسمة، فاعلة، فى هذا السرد، من حيث هى ثنائيات عكست فى القص العربى، ولا تزال

تعكس، تناقضات اللحظة المتغيرة التي تولدت منها الرواية، والتي ظلت ملازمة لها في ملحمة بحثها عن الهوية المنقسمة ما بين ثنائيات متداخلة متصارعة.

ولقد كان الحضور القاهر لنقيض «الأنا»، أو «الآخر الأوربي، والإعجاب بتقدمه هو الذي دفع النوع الوليد لفن الرواية إلى معالجة حالات التضاد الشعوري إزاءه. وكان ذلك منذ أن كتب علي مبارك ما كتب في «علم الدين»، ومنذ أن أقسم عيسى بن هشام بالله وملائكته على جهل «أكثر مشايخنا» بآلات العلوم، مؤكدا «أنهم لا يزالون كالعهد بهم في معزل عن... العلوم النافعة والمخترعات المفيدة». وكان هذا الحضور نفسه المسؤول عن التركيز على التاريخ العربي الإسلامي، بوصفه أصلا من أصول الهوية التي تبحث لنفسها عن صفة جديدة، في مواجهة مركب هذه الحركة التي لاهي شرقية أو غربية خالصة. ولقد تجلى هذا التركيز فيما كتبه جرجي زيدان بوجه خاص، منذ أن أصدر رواية «المملوك الشارد» عام ١٨٩١ إلى أن أصدر «شجرة الدر» عام ١٩١٤.

ويلفت الانتباه، دائما، في القص الذي يمثل نشأة الرواية العربية، الملامح التكوينية التي استمرت واتصلت، بوصفها ملامح تشكيلية لم تنقطع في مجرى تغير الرواية العربية إلى الآن. وظلت علامات مائزة للتحول والخصوصية. ولذلك تلفت الرواية العربية انتباه

قارئها بتعارضاتها الثنائية التى تتقابل بها الأصالة والمعاصرة. التضاد العاطفى إزاء ماضى «الأنا» وحاضر «الآخر» على السواء هذه الثنائيات هى التى أرهفت نسيج الرواية العربية إزاء وقع التغير، وذلك على نحو يمكن معه القول إن الرواية العربية هى الفن الذى قام على اقتناص التغير، وتجسيده، وتحليل عناصره المتوترة، والعوامل المتضادة فى لحظاته، والامتداد الأفقى «فى قافلة الزمان» التى تتبدل برحلتها هذه اللحظات.

وإذا كان الشعر -كالقصة القصيرة- ابن اللحظات الآنية التى تومض كالبرق، فتقتنصها الصورة الشعرية لتديم حضورها، وتبسطها أمام العين كى تتأملها، فتأسرها القصيدة كأنها تأسر بوارق الحدس ولمعة الكشف، فى العمق الرأسى لحضور آنى، ما بين المبدع والمتلقى، فإن الرواية ابنة اللحظات المتعاقبة، كالنهر، حيث الامتداد الأفقى للمنظور، والمتابعة المتعاقبة -حتى لو تقطعت وتذبذبت- للتحولات، والحركة الصاعدة مع تتابع اللحظات لا الومضة الواحدة من اللحظة. وإذا كان الشعر ابن اللحظات الحدية من التاريخ، حيث تنطوى اللحظة على شعور حدّى بالأشياء والكائنات، فى مواجهة حدّية اللحظة الزمنية، فإن الرواية ابنة اللحظات الرمادية من التحول، حيث تتولد «حركة لاشرقية ولا غربية» تمزج النقائض وتجاور ما بين الأضداد.

ولذلك كانت الرواية فن الطبقة التى تولدت من التغير، وفى فضاء المكان الذى كان ساحة لهذا التغير. بعبارة أخرى، كانت الرواية

فن المدينة العربية الحديثة التى تدخل عالم التصنيع، والتى تبدأ علاقاتها البشرية وعناصرها المكانية فى التعقد، والتى تغدو ساحة يتولد فيها التغير الذى تتحرك آليانه داخل شبكة متصالبة من أدوات الانتاج وعلاقاته وقواه. إنها الفن الذى تتقابل فيه الطبقات فى فضاء المكان المدينى تقابل الأحياء. وفى تعين الزمان الحديث تعين المفارقة، وفى مواجهة التغير الذى ينتجه الزمان والمكان ويعيد إنتاج الزمان والمكان فى الوقت نفسه. وهى - بعد ذلك كله - فن المدينة العربية الحديثة الأول، سواء من الزاوية التى نعد بها المدينة الحديثة المجال الحيوى للطبقة الوسطى الفاعلة فى المدينة والمتشكلة فى علاقاتها، أو من الزاوية التى نعد بها الطبقة الوسطى الطبقة المنتجة لهذا الفن والمستهلكة له.

إن ارتباط الرواية العربية الحديثة بالمدينة هو ارتباطها بالفضاء الذى تولدت منه، وتشكلت به، وظلت تحمل بصمات تحولاته وصراعاته فى رحلتها الطويلة، حتى من قبل أن يكتب محمد المويلحى عن تحولات أحمد باشا المنيكلى إزاء تحولات مدينته (القاهرة) فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع العقد الأول من هذا القرن، وحتى بعد أن كتب إبراهيم أصلان عن تحولات يوسف النجار إزاء تحولات حيّه القديم (إمبابة) فى القاهرة القديمة - الجديدة فى مطلع العقد التاسع

من هذا القرن. هذا الارتباط تحمله عناوين الرواية العربية: أسماء للمدن والأزقة والحوارى والدروب والشوارع والميادين والأحياء، وأسماء للمقاهى والبنسيونات والحانات والمتاجر والمصانع، وأسماء لدور العبادة ومعاهد العلم والسجون والمعتقلات، وأسماء للمصنوعات والأدوات والمعاملات.. إلخ، فتدل الرواية بعناوينها على خصوصية فضائها من ناحية، وعلى تحول هذا الفضاء وتغيراته من ناحية ثانية. وغير بعيد عن ذلك تحولات (القاهرة) المدينة النهرية الكبيرة ما بين الأجيال التي تقابل بين الأزمنة المتعاقبة لكل من أحياء «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»، حيث تقتنص ثلاثية نجيب محفوظ اللحظات الدالة على تغيرات الفضاء المكانى - الزمانى للمدينة، وتحولات سكانها فى المستويات الاجتماعية والسياسية والفكرية والشعورية والإبداعية، وما يرتبط بهذه التحولات من انتقال المركز من القاهرة (القديمة) إلى «القاهرة الجديدة» الماضية فى طريقها بعيدا عن القاهرة المعزِّية.

والرحلة ما بين ثلاثية نجيب محفوظ إلى خماسية عبدالرحمن منيف «مدن الملح» هى الرحلة ما بين تحولات المدينة النهرية الكبيرة التى بدأ تاريخها -فى الرواية- بالتمرد على الاستعمار القديم (الإنجليز) فى ثورة ١٩١٩ إلى ولادة المدينة النفطية الجديدة فى الصحراء، إيماء إلى انتقال يلوح فى مركز الثقل من مدينة النهر إلى

مدينة النفط، حيث التحولات المتشابكة التي تبدأ من «وادى العيون» وتصل ما بين «حران» و«موران» فى حركة جديدة، هى حركة البشر الذين ينسرب إليهم الإيقاع المتسارع للتغير، فتتحول حياتهم جذرياً فإذا بالجميع: «يركضون.. لا يعرفون إلى أين ولماذا؟»، إلى أن ينتهى الجزء الأخير من الخماسية بعبارة: «وبدأت موران تتنصت وتتلفت وتترقب.. من جديد»، كما لو كانت موران التى ولّدها التغير ترقب تغيرا قادما بوعود أخرى.

وحتى عندما تتباعد الرواية عن المدينة، وتجعل القرية فضاءها الجغرافى، فإن المدينة تظل منسربة فى القرية، تقتحمها كما تقتحم «النداهة» قرى يوسف إدريس، وتجاورها كما يجاور المصنع «دومة ود حامد» فى قرى الطيب صالح، فمواسم الهجرة إلى الشمال لاتقتصر على أن تصل المدينة العربية بالمدن الأوربية أو الأمريكية، فى علاقات الرواية العربية، بل تصل القرية بالمدينة العربية ابتداءً، فى نسيج الرواية التى يرتحل أبطالها من القرية إلى المدينة، أو يحملون المدينة إلى القرية فتتحول القرية، بدورها، كما تحولت القرى، ابتداء من قرية عبدالرحمن الشرقاوى فى روايته «الأرض» وانتهاء بقرية فكرى الخولى فى روايته «الرحلة». إن الرواية العربية، فى واقع الأمر، لاتتناول القرية إلا بوصفها المعبر إلى المدينة، أو امتدادها، أو مجلى الأصداء التى تتردد بها «أصوات» المدينة، أو المفعول الذى يتعدى إليه فاعل المدينة.

ولكن في كل الأحوال يظل هاجس التغير هو الهاجس المسيطر، إلى حد التهوس، على الرواية العربية، فهو منبعها الذى تتدافع منه، ومحرقها الذى تتوهج به، ومصبها الذى تنتهى إليه، وهو – فضلا عن ذلك – السبب الذى يجعل هذه الرواية تتحرك خارج العوالم الداخلية للشخصيات أكثر من تقلبها بين أقاليم «الشعور» الذاتى أو دهاليز اللاشعور الفردى، فروايات من مثل «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» هى الاستثناء لا القاعدة فى تهوس الرواية العربية بالتغير الواقع خارج الأفراد. هذا التهوس يظل مقترنا بملحمة البحث عن هوية، سواء فى حركة هذا البحث من القرية إلى المدينة، أو من المدينة العربية إلى المدينة الأجنبية وبالعكس، أو من المدينة العربية الفقيرة إلى المدينة العربية الغنية، أو فى داخل المدينة العربية الواحدة، حيث يرتحل الأبطال ما بين أحياء المدينة وشوارعها ارتحالهم ما بين أقبية المساجد وساحات العلم وزنازين السجون والمعتقلات.

هل يمكن القول إن ذلك التهوس بالتغير، فى علاقته بملحمة البحث عن الهوية، هو المسؤول عن إيقاع التحول السريع (وليس التطور) فى شكل الرواية العربية، سواء كنا نتحدث على مستوى الإفراد أو الجمع؟ إن الأمر يبدو كذلك، فملحمة البحث عن هوية الأبطال، وهوية الأمة، تشتبك ورحلة البحث عن هوية النوع الأدبى الذى يجسد هذا البحث ويتجسد به. ولذلك يبدو سؤال «الشكل»

الخاص بالنوع، من حيث هويته، سؤالا لايتوقف طرحه، ولايتوقف تنوع الإجابة عنه واختلافها من مرحلة إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر، بل من رواية إلى رواية لاحقة داخل إنجاز الروائى الواحد. ويبدو الأمر كما لو كانت الرواية العربية التى هى الوسيلة الإبداعية لملحمة البحث عن هوية، هى - فى الوقت نفسه - موضوعا لهذا البحث وشكلا متنوعا له.

هذا التهوس بالتغير فى علاقته بالهوية، فى النهاية، هو الذى يجعل الزمان والمكان عنصرين من أهم عناصر الرواية، لامن حيث هما الفضاء الذى تتحرك فيه الأحداث والشخصيات، ويتعقبه الوصف أو يتابعه السرد فحسب، بل من حيث هما المحمول والحامل، أو «الموضوع» الذى يتحول إلى عنصر بنائى، والذات التى تجتلى نفسها فيما هو مرآة لها. فالزمان والمكان هما «مفعول» الرواية الذى يتعدى إليه «فعلها» ليرصد تحولاته، وهما «الفاعل» الذى يمارس فعله فى الرواية فى الوقت نفسه. وذلك هو السبب الذى يجعلنا نتوقف -مثلا- إزاء «زقاق المدق» أو «ميرامار» أو «الكرنك»، كما نتوقف عند «مدن الملح» أو «البلدة الأخرى»، لنرقب بنية المكان من حيث هى موضوع للقص، ونرقبها وهى تتحول إلى فاعل فى بناء القص، فنلاحظ الكيفية التى ينبنى بها القص بهندسة المكان نفسه، خصوصا حين تتضام عناصره فى علاقات موازية لعلاقات المكان، أو نلاحظ الكيفية التى

ينعلق بها الفضاء الروائى كالسجن، أو التى يستدير معها كالدولاب، أو التى يتذبذب بها كالبندول، أو التى يتقابل بها كما تتقابل الغرف المتقابلة، فى بناء الرواية الذى يغدو بناء للمكان، فإذا هى هو، أو فإذا هو إياها.

ولكن المكان لايقوم فى فراغ أو تجريد خالص، إنه مكان تتحدد تخومه بحركة الزمان، لأنه مكان متغير دوما، متحول، حركة البشر فيه حركة يسقطها الزمان على المكان، ويتعامد بها المكان على الزمان فى الوقت نفسه، ومن ثم يغدو لازمة للمكان، والعكس صحيح بالقدر نفسه وبقدر ما تجمع ملحمة البحث عن هوية، ما بين قطبى المكان والزمان، فى الرواية العربية، فإنها تؤكد زمانها الخاص الذى تسهم به فى حركة الزمان الخارجى، من حيث هى أداة تلفت العين التى تقرأ إلى اللحظات الدالة من تحولات المكان، وتستفز الوعى الخاص بالمتلقى كى يستجيب إلى التغير الذى تتجسد به وتجسده، فينتقل هذا الوعى من سلب الاستقبال إلى إيجاب الإسهام، ويغدو القارئ فاعلا فى تحولات الزمن الذى يعيشه.

ويبدو أن تحولات الزمن الذى نعيشه، منذ أن انكسر المشروع القومى فى العام السابع والستين، وتمزق هذه التحولات بين نقائضها المتعددة المتكثرة، وما تفرضه من بحث مجدد عن الهوية الفردية والاجتماعية والإبداعية، وما يتطلبه هذا البحث من مراقبة متأنية

لعناصر اللحظة الرمادية التى نعيشها، يبدو أن ذلك كله هو ما يجعلنا نعيش ما يمكن أن نطلق عليه «عصر الرواية». لقد تغير التراتب التقليدى بين الأنواع الأدبية، وانسحب الشعر من عرشه الذى ظل متربعا عليه طويلا، بوصفه سيد الأنواع الأدبية، وتعدل التراتب لتصعد الرواية هذا الفن الجديد الذى كان محمد حسين هيكل (ابن الذوات المتعلم) يخجل من الانتساب إليه فى أوائل العقد الثانى من هذا القرن.

هل مصادفة أن يتعثر فن المسرح، فن جماعية الأداء وجمعية التلقى، بتعثر الديمقراطية وأزماتها فى الوطن العربى؟ هل مصادفة أن فن الرواية يتصاعد موجه فى العالم كله، ويتصدر المشهد الإبداعى العالمى على نحو لم يحدث من قبل؟ إن الأمر لايخضع للمصادفة، فأن ينال روائى مثل نجيب محفوظ جائزة نوبل للأدب يعكس احتفاء عالميا بوضع الرواية فى عصرنا. وقد أوضحت من قبل أن أغلب من نال هذه الجائزة فى العقود الأخيرة هم كتاب الرواية. وذلك أمر يكشف الدور الوظيفى الذى تقوم به الرواية فى المشهد الإبداعى العالمى بوجه عام، وفى المشهد الإبداعى العربى بوجه خاص، وذلك بكل ما ينطوى عليه المشهد من حضور الرواية التى أصبحت ملحمة متصلة من البحث عن هوية، وتجسيدا إبداعيا متواصلا لإشكاليات التغير المرتبطة بهذا البحث أو الدافعة إليه.

إن الرواية هى النوع الأدبى السائد فى عصر المفارقات، حيث المدن التى تكتظ بالسكان، لكن دون علاقات حميمة تربط أحدا بأحد، فتبدو المفارقة فاقعة بين الكتل البشرية المتراصة فى زحام الميادين والمصانع ووسائل النقل وأماكن السكن، ولكن لا أحد يعرف أحدا فى هذا الزحام والاكتظاظ. وعالم الرواية هو عالم تحولات هذه الكتل فى الزمان والمكان، حيث التجاور فى الزمان والمكان الماديين والتباعد فى مكان الشعور وأزمانه الداخلية، وحيث البشر الذين لا يشتركون فى جمعية الأداء والتلقى للإبداع بل الذين يمارسون فردية التعبير والتلقى، البشر الذين لايتنسمون حرية التواصل والحوار، فلا يعرفون فنهما المتميز - المسرح - بل يعرفون فن الكتل المنفصلة العناصر، المتجاورة الأفراد،أى الرواية، الفن الذى يصور جماعية الحركة ولكن دون أن يفارق خاصيته التى تقوم على فردية التلقى، الفن الذى يصور ملحمة بحث الجماعة عن هويتها فى «حركة لا شرقية ولا غربية». ولكن من منظور الفرد الذى يسعى إلى فهم عصره بتحولاته المركبة.

وإذا كانت هذه التحولات المركبة هى التى تؤكد أننا نعيش «عصر الرواية» فإنها هى التى تبرر ما حدث من تغير لافت فى القراءة، واستقبال الأدب، حين استبدل جمهور القراء بالشعر «ديوان العرب» الرواية ملحمة العصر متغير الإيقاع. ويلفت الانتباه، فى هذا السياق، أنه بقدر تقلص دائرة قراء الشعر انسربت صفة «الشعرية»

من القصيدة إلى الرواية، تجسيدا لتوحد الأبطال المأزومين الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة وما لا يملكون سواه من مبدأ الواقع. وتبدو صفة الشعرية فى رؤى عالم هؤلاء الأبطال الذين تنطوى عليهم الرواية المعاصرة علامة على تداخل الأجناس، وعلى حركة الرواية التى تتمثل تقنيات غيرها من الأنواع، وعلى رأسها الشعر، لتؤكد إمكان ما تولده لغتها من ثراء فى الدلالة، وإسهام فى تجسيد خصوصية الفضاء الزمانى المكانى الذى تتحرك فيه الأحداث والشخصيات.

وأخيرا، لا يمكن أن نفصل صعود «عصر الرواية» عن تصاعد دور الآلة فى حياتنا، الآلة بمعناها المعاصر الذى يجاوز عصر الصناعة ويدخل فى عصر المعلومات، حيث نغدو أطرافا فى شبكة أكثر تعقيداً من أدوات المعرفة وعلاقات الاتصال وتقنيات الإبداع التى ترصد لحظات التحول المتداخلة، الممتدة، الرمادية، وتصوغ دلالاتها المكثفة، فى عالمنا الذى تحول إلى قرية كونية، والذى فرض ملامحه بوصفه سردية كبرى فى ذاتها على الرواية التى أصبحت نغمة عصرنا المائزة وعلامته الإبداعية البارزة.

عالم تضطرب فيه علاقات المعنىّ والقيمة؟ إن الأمر كذلك بالتأكيد، فالرواية فن المدينة القادر، بحكم ما ينطوى عليه، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى، فى المدينة التى تزداد تعقدا وازدحاما وكوزموبوليتانية، والمدينة التى تفارق عصر الصناعة الذى اقتنصت ملامحه المائزة إلى عصر المعلومات الذى تبحث عن قسماته الدالة، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن «اسم الوردة».

ولعل هذا البحث هو الذى يفسر، مع غيره، تفجر عنصر "الشعرية" فى الرواية التى تنطق "زمن الرواية"، حيث لا تكتفى الرواية بأن تستنزل "الشعر" من عليائه، بل تجعل منه أحد فنون العربية، فى علاقات متكافئة غير متراتبة، حوارية وليست مونولوجية، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد. وفى داخل هذه العلاقات الجديدة، أفادت الرواية من الشعر «شعريته» كما قلت من قبل، وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية فى مستوى، وملمحاً من ملامح أنواعها الفرعية فى مستوى ثان. فى المستوى الأول، نلمح الحوارية التى يتناغم بها الشعرى والنثرى، فيؤدى كلاهما دوره فى الإيقاع المركب للغة الرواية، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين، وحيث يتجاور المستوى اللغوى لعبارة: «كان المغيب يقطر سمرة هادئة» مع المستوى اللغوى لعبارة "السجن

للجدعان" في صفحات رواية واحدة. وفي المستوى الثاني، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية في الرواية؛ فتقع "الشعرية" نفسها في الصدارة من القص، خالقة «وليمة لأعشاب البحر» أو «مخلوقات الأشواق الطائرة»، حيث «الزمن الآخر» للكتابة التي تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حداثياً من مجالي الرواية في زمننا.

ولا يمكن أن نفارق الحديث عن صفة «الشعرية» من غير أن نشير إشارة سريعة إلى رواية البوح التي يجاوز معناها معنى رواية السيرة الذاتية وإن احتواها، كلها أو بعضها. وهي الرواية التي شاعت شيوعا دالا في الأدب المعاصر. أقصد، أولا، إلى الرواية التي تدور حول بطل مغترب، من نوع أكثر حداثة، وسط حشد المدينة الذي لا يأبه به، والذي يدفع هذا البطل إلى ما يشبه «تدبير المتوحد» الذي يغوص عميقا في نفسه ليحمي نفسه، فيغدو عالمه الداخلي عالم رواية تستمد بنيتها من بنية شعور البطل نفسه. وأقصد، ثانيا، إلى رواية البطل الذي يدفعه الحاضر إلى أن يسترجع لحظات ماضيه الدالة، ناقضا ما يشبه «لعبة النسيان»، مطاردا «الضوء الهارب» الذي يكتسب لونا جديدا ودلالات غير متوقعة من منظور لحظة الاستعادة في الحاضر.

وأقصد، أخيرا، إلى الرواية التي هي صياغة لتجربة الفرد الذي لا يعرف أن يكون صيغة للجمع، والتي تُدْني بالمؤلف المعلن والمؤلف المضمر إلى حال أشبه بالاتحاد، مناوشة أسطورة الفرد الذي

يحيل ما يستعيده من لحظات حياته، أو يعيد بناءها في القص، إلى تجربة معرفة، معرفة تتجلى بواسطة مرايا الوعى واللاوعى، حاملة خصائصها الدالة: تزامن محتويات الوعى، مثول الماضى فى الحاضر، تواشج انسياب فترات الزمن المختلفة، تدفق التجربة الداخلية إلى حد قد لا تكون معه ذات شكل متعارف عليه، التتابع غير المحدود لتيار الزمن الذى يغمر الذات أو يجرفها.

والعلاقة وثيقة بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية من هذا المنظور. وسواء كنا نتحدث عن تقنيات السيرة الذاتية الأدبية، أو عن «رواية السيرة الذتية» أو «رواية الفنان» أو «رواية الروائى» أو ما أشبه ذلك، فإن تداخل الحدود لافت في المجال السردى الذى يؤالف بين رغبة الاعتراف والبوح ورغبة السرد والقص. وكلتاهما رغبة ملازمة للأخرى في دلالتهما على بعض ملامح الإنسان المعاصر الذى استبدل الاسترخاء على أريكة المحلل النفسى بالجلوس على مقعد الاعتراف فى الكنيسة، وبعض ملامح الروائى المعاصر الذى استبدل بالكتابة المباشرة عن ذاته اكتشاف هذه الذات وإعادة بنائها فى علاقات الرواية التى تصل الخيالى بالواقعى، والحقيقى بالمجازى، عبر تعاقب أزمنتها المتداخلة.

والمسافة جدّ قصيرة بين لغة هذا النوع من الكتابة الروائية ولغة الشعر، تجمع بينهما صفة التكثيف، وهيمنة ضمير المتكلم،

وحيوية الصور الحسية التى قد لا تعتمد على المجاز أو التشبيه بل على حيوية الوصف. وأخيرا وضع إيقاعات الكلمات وعلاقات التراكيب موضع الصدارة من بنية اللغة التى تؤدى وظيفتها، شعريا، فى روايات أصبح الكثير منها يعرف بمسمى «الرواية الشعرية».

ويبدو أنه لابد من الإضافة، فى هذا السياق، أن التقابل بين «الشعرية» و «اللاشعرية» أصبح سمة أخرى من سمات الرواية، سواء نظرنا إلى العلاقة بين الاثنتين من منظور المراوحة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة، أو داخل علاقات الروايات المتعددة. هذه السمة نفسها، من منظور مغاير، دلالة أخرى على استجابة الرواية إلى زمنها الخاص فى تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه، وذلك بالمعنى الذى يدل على إمكان الاستغراق فى الذاتية والغوص عميقا فى "الأنا"، حيث تتفجر حمم "اللافا" (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعى، كما يدل على قدرة الرواية – فى الوقت نفسه – على تجسيد نقيض الذاتية، ومن ثم الابتعاد عنها، حيث "الشيئية" الخالصة واطراح النزعة الإنسانية (إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إى جاسيت) والتباعد الكامل عن العلاقات الانفعالية، والاستغراق فى عالم الموضوعات المحايد. ويمكن أن نضيف إلى ذلك تكوين عالم مواز هو "كولاج" (Collage) خالص، تتألف مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين، وذلك فى نسيج من

العلاقات الدلالية التى تنأى دوالها عن المدلولات الانفعالية، أو المدلولات الحائمة التى تتحول، بدورها، إلى دوال مثيرة لترابطات وتداعيات انفعالية.

هذا التقابل بين الشعرى واللاشعرى، والمراوحة بينهما، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما، سواء فى ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التى تتقابل بها الروايات المتعددة، وجه دال من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسى والهامشى فى الفن، وذلك بالمعنى الذى أشار إليه ڤيكتور شكلوفسكى، عندما ذهب إلى أن علينا، نحن المنظّرين، أن نعرف قوانين الهامشى فى الفن. إن الهامشى وضع غير جمالى، فى الحقيقة، ولكنه متصل بالفن. ولكى يظل الفن حيا، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة، هى بمثابة حقن للفن بالهامشى الذى يمنحه القوة والحياة المتجددة. وقدرة الرواية هائلة على أن تحقن أوردتها بالهامشى الذى يجدد قوتها وحيويتها، والذى يؤدى دوره فى بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التى تنطوى عليها الرواية، والتى تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التى لا حد لعلاقاتها التكوينية.

وأخيرا، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذى

يترأسه الشعر التراتب الجديد الذى تترأسه الرواية، أو أننا ننفى عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر، فذلك كله لا يدور بخاطر أى مراقب موضوعى لعلاقات الأنواع الأدبية، فضلا عن أنه وجه شائه من أوجه تراتب قمعى يستبدل الأعلى بالأدنى، ليبقى على بنية تنطوى، دائما، على ثنائية الأعلى والأدنى. وأحسب أن النقد الحداثى، كله، يسعى إلى نقض البنية التى تنطوى على هذا النوع من التراتب، والتى تولده فى آن. إنه نقد ينفر من أقانيم "المركز" الثابت. وما يريده، ويتطلع إليه، هو أن يلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع. أعنى المتغيرات التى أبرزت دور الرواية، والتى أبرزها الدور الحالى للرواية. وكثيرة هى المؤشرات الكمية والكيفية التى تؤكد حضور هذا الدور وصعوده على السواء.

وإذا كنا، اليوم، نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية فإن هذا الزمن يضرب بجذوره فى الماضى، ويعود بنا إلى حيث تتولد لحظة المفارقة الجذرية بين حلم الرغبة وجهامة الواقع الذى يجهض الرغبة. أقصد إلى لحظة كتلك التى عاناها بطل مثل دون كيخوته، النبيل الفقير الذى قرأ روايات الفروسية وتشبع بما فيها من أقاصيص الحب المثالى والدفاع عن المقهورين، فاعتقد أن بوسعه أداء تلك الأفعال مرة أخرى، وانطلق فى سعيه نحو هدفه، باحثا عن حضوره الواعد. ولكن المفارقة أن العصر الذى عاش فيه كان قد تغير

كثيرا جدا بما ابتعد عن العصر الذى قرأ عنه، فأصبحت المغامرة هزلية، والمسعى خائبا. ولكن ظل معنى البحث نفسه نبيلا، يستمد قيمته من الإصرار عليه والاستمرار فيه. وكانت تلك هى البداية التى سردها سرڤانتس (١٥٤٧-١٦١٦) فى القرن السابع عشر، والتى يؤرخ بها كثير من المؤرخين لبدايات الرواية الحديثة، بل التى يعدها غير واحد من نقاد مابعد الحداثة بداية تقنيات السخرية (Irony) والمعارضة (Parody) الساخرة، تلك التقنيات التى تنطوى عليها الرواية، سواء فى سخريتها الذاتية أو سخريتها من الأعمال السابقة أو سخريتها من العالم الخارجى الذى تحتج عليه.

ومنذ أن كتب سرڤانتس عمله الرائد، والإنسان يظل يحلم بتغيير العالم ولا يستطيع أن يحقق حلمه تماما، ولكن الحلم يبقى دافعا لكل من يأتى بعده، ولكل من لا يكف عن المحاولة، ولكل من يثقب الجدار لتنفذ ثغرة من الضوء تضيء صدع التفاوت بين رغبات الفرد ونواهى المجتمع، وتعين الكاتب فى السيطرة على حلمه بكتابته، أى بأن يعطى حلمه شكلا روائيا.

وإذا كانت الرواية، اليوم، هى الشكل الأدبى المهيمن، فإن تلك الهيمنة ذات طبيعة رمزية، محدثة، ذلك لأن الرواية كانت تعد جنسا أقل أدبية من الشعر. وقد اتهمها المنظّرون الكلاسيون بأنها لم تحظ باهتمام القدماء، وأخذوا عليها قواعدها المنفلتة، وأنها تدعو إلى

الانحراف، وتسمح بإطلاق العنان للمغامرات الغرائبية. ورغم أن رواية «ألف ليلة وليلة» كانت من أهم ما قرأ كتاب عصر التنوير فى أوربا، فقد عُدّت قراءة الروايات فى القرن التاسع عشر من أسباب فقدان الرشد، على نحو ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه فلوبير عندما شرع فى كتابة «مدام بوفارى».

وقد وجدت الرواية العربية الوليدة من تصدى لها فى نهاية القرن التاسع عشر، وشنَّ عليها هجوما أخلاقيا ساحقا واتهمها بالكفر والإلحاد. وغير بعيد عن ما جاء فى أرشيف مستشفى الأمراض العقلية الذى اطلع عليه فلوبير ما كتبه عن «الروايات» الأب اليسوعى اميدى لوريول بمجلة «المشرق» فى سنتها الأولى، سنة ١٨٩٠، خصوصا فى عددها الرابع عشر الذى يقول فيه:

> «ومن ثمار ... الروايات ... أنها تزرع فى العقل مبادئ قلة الدين والكفر. وذلك لأن أصحاب هذه الروايات يغلب عليهم روح الزندقة والإلحاد فيضمنون رواياتهم تعاليم سيئة يمزجونها بأخبارهم الفكاهية كالسم فى الدسم، فيتشربها عقل القارئ من حيث لا يدرى. وإذا افترضنا أن مؤلف هذه الأقاصيص لا يريد التعرض للدين فكم تراه، على جهل وقلة إدراك، يحكم فى عدة أمور فلسفية وأدبية وسياسية، ويعضدها بحجج أوهن

من نسيج العنكبوت، إلا أن القارئ لا يسلم من شرها بعد أن اصطادت قلبه تفاصيل الرواية. ومن ثم لا تكاد ترى بين من شغف بمطالعة هذه الروايات رجلا ديّنا متمسكا بواجبات دينه لما استقاه فى هذه الموارد العكرة من المبادئ الوخيمة».

ولا يفترق هذا الذى قاله الأب اميدى اليسوعى فى حماسة تعصبه الدينى عن مضمون حملات الهجوم التى لا يزال يشنها مشايخ النقل والتقليد والتعصب، وليس آخرهم الشيخ كشك الذى كان كتابه عن إبداع نجيب محفوظ الروائى «كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا» بمثابة فتوى تكفير سرعان ما نفذ عقابها واحد من الشبان الضالين الذين ضللتهم فتاوى التعصب، ولا تزال تضللهم فتاوى الأفندية الذين لا تفارق تقاليد التعصب أذهانهم فى التعامل مع الخيال الروائى ويمكن للقارئ أن يسترجع الحملات التى عانت منها، مؤخرا، روايات نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وجبران خليل جبران ومحمد شكرى، ولم ينج منها الروائيون الشبان الذين تترصدهم عيون التعصب لتقمع كل محاولة لتحرير الخيال الروائى.

ولا أحسب أن ارتفاع درجة الهجوم على الرواية، واتساع مجاله بالقياس إلى غيرها من الأنواع الأدبية، يرجع إلى المصادفة، أو التقلب العشوائى للأذواق، وإنما يرجع إلى توتر الشعور بأهمية

الرواية، حتى عند من يناصبونها العداء، وتزايد الإحساس بأن الرواية هى المجال الذى تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية، وأنها الجنس الأدبى الذى يدعو إلى الحرية والفرار من القواعد المكبلة، ويسمح بالتجديد الشكلى والموضوعى، ويفتح الباب على مصراعيه لنقض كل أنواع التراتب القمعى، وتقديم نماذج الشخصيات التى تتولى أفعال النقض بوصفهم أبطال الزمن الآتى فيما لا نهاية له من الأشكال والصياغات الروائية. وأتصور أن نجاح الرواية فى تحقيق هذا الجانب من مهمتها يرجع إلى أن الرواية - من حيث هى جنس متميز - لا حدود لها نظريا، وتتسم بمرونة شكلية هائلة، سواء فى التعبير عن الفرد وعن المجتمع، أو الاحتجاج على الفرد أو المجتمع. ولذلك يصفها نقادها بأنها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات وقوانين ثابتة، وأن التغير والتحول والمرونة اللانهائية هى أهم صفاتها، خصوصا من حيث هى شكل مفتوح يظل، دائما، فى حالة صنع، فهى مغامرات كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها الناقد الفرنسى چان ريكاردو.

يساعدها على ذلك، بالطبع، مبدأ النفى الذى تنطوى عليه، بنائيا، فالرواية الحقيقية هى التى تضع أداة النفى «لا» فى مواجهة الروايات السابقة عليها، بادئة من نقطة مغايرة، باحثة عن ما تنفرد به فى إضافتها الكيفية لا الكمية. ويعينها على مرونتها أن عنصر الزمن

فيها لا ينغلق على نفسه كالدائرة، فكل شئ فيها يتحرك، وكل شئ يتغير، وذلك فى حركة زمنها التى تستبدل بالتكرار مقولات مثل التقدم أو التطور أو معنى التاريخ. ولذلك تتبدى ملامح الحراك الاجتماعى فيها، ويظهر وقع تعاقب الزمن الخارجى على الفرد والجماعة داخل الرواية، بل وقع تحولات الزمن الروائى على تداخل مستويات القص، فينفتح الفضاء الروائى ويتشعب، وتحاول الشخوص (أو الوظائف) أن تغير من وضعها.

ومن المهم القول إن هذه المرونة النصية ظهرت أكثر فى الرواية الواقعية، ثم فى الرواية الطبيعية، ومضت فى طريق صاعد بعد ذلك. لكن الأهم هو تأكيد أن فكرة «المثقف» نفسها برزت فى الرواية، خصوصا من حيث هو فاعل اجتماعى يتعامد على زمنه الذى لا يرضى به، والذى يقاومه بما يؤكد دوره فى سلطة الكتابة وبسلطة الكتابة، الأمر الذى يجعل من الروائيين لسان الحال فى أكثر من وقت، خصوصا فى عالم المدينة التى تستدعى الكثير من الصور الروائية الكنائية الدالة، فهى الوحش أو الغابة. والكاتب هو المنتمى إلى السراديب والمتاهات والسلطة الخفية للمجتمعات الهامشية الحديثة ولكنه لم يكن، قط، شبيها بالشاعر الذى.

هبط الأرض كالشعاع السنىّ بعصا ساحر وقلب نبى

عـلامات

منذ أن أدركت أننا نعيش في زمن الرواية، لا يفارقني هاجس أن الرواية العربية مظلومة من حيث الاحتفاء بها بالقياس إلى الشعر، وأنها لا تزال إلى اليوم أدنى مرتبة منه في المحافل الرسمية للثقافة العربية. أقصد إلى تلك المحافل التي تعوّدت على الاحتفاء بالشعر ديوان العرب، وإقامة المهرجانات المتصلة له، وتشجيع مبدعيه بالجوائز التي يتنافس فيها الأثرياء من الذين يحاولون الانتساب إلى الشعر بمعنى أو غيره. وما أكثر المهرجانات والمؤتمرات الموجودة على امتداد الوطن العربي، وأغلبها مهرجانات ومؤتمرات تتبارى في الاحتفال بالشعر أو المسرح أو السينما أو الفنون الشعبية، ولكن ليس بينها في الأغلب الأعم ما يختص بالرواية مع أنها الفن الأدبي الذي يحتل فعليا موضع الصدارة في خارطة الكتابة العربية.

وأحسب أن السبب في ذلك يرجع إلى أن الثقافة العربية التي نعيشها ثقافة يغلب عليها نزوع التقليد، ويتأصل فيها الميل إلى التراتب الذي ينطق أحادية القطب في الأغلب الأعم، الأمر الذي ينعكس على علاقات الأنواع الأدبية التي تتنزل، نتيجة لهذا التراتب، منزلة الأعلى

الذى يستأثر بأغلب الاهتمام، وهو الشعر، ومنزلة الأدنى الذى يتدرج هابطا فى الرتبة الأدبية، ابتداء من المسرح والرواية التى تعوّدنا على أن تأتى فى ذيل الاهتمامات الرسمية وقوائم المؤتمرات الأدبية. ولولا بعض الملتقيات القليلة، غير المتكررة، وغير المؤثرة فى تقطعها المتناثر ما بين القاهرة وبغداد والرباط وقابس ما شعر المثقف العربى بحضور حقيقى للرواية العربية على مستوى المؤتمرات، ذلك على الرغم من التصاعد المتزايد فى الكتابة النقدية عن الرواية. وهو تصاعد تتكاثف معدلاته الكمية ومؤشراته الكيفية يوما بعد يوم. ويبدو أن الوضع ظل على هذا النحو إلى سنة ١٩٨٨ على وجه التحديد، وهى السنة التى حصل فيها نجيب محفوظ على جائزة نوبل، ودخلت فيها الرواية العربية إلى الأفق العالمى، فى سياق من متغيرات الإبداع العالمى الذى احتلت الرواية موضع الصدارة فى علاقاته من ناحية، ومتغيرات العالم الثالث الذى فرض إبداعه الروائى حضوره الواعد على المشهد الإبداعى العالمى، فأخذ يحصد جوائز نوبل من ناحية ثانية.

أذكر أننى أشرفت فى جامعة القاهرة سنة ١٩٨٩ على أول مؤتمر قومى، ينعقد فى القاهرة عن الرواية العربية تكريما لنجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل. وكان مؤتمرا خلف أصداء واسعة فى وقته، نتيجة بحوثه ومناقشاته التى اشترك فيها باحثون من فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق وتونس والمغرب وغيرها من

الأقطار العربية، إلى جانب بعض الباحثين الأجانب الذين أذكر منهم بالإعزاز الصديق بدرو مونتابث عميد الدراسات العربية المعاصرة في إسبانيا وتلميذته النابهة الصديقة كارمن رويث. ولعلى لا أغالى لو قلت إن انعقاد ذلك المؤتمر فى ذروة حماسة الفرحة العربية بنجيب محفوظ كان علامة دالة على الخروج من أسر التراتب التقليدى للدراسات الأدبية التى ظلت واقعة تحت هيمنة أولوية الشعر لسنوات طويلة، فقد وضع المؤتمر فكرة التراتب بين الأنواع موضع المساءلة على نحو مباشر وغير مباشر، وناقش الفارق بين العالمية التى هى اكتشاف للجذر الإنسانى فى قرارة خصوصية التجربة الروائية والانتشار العالمى الذى هو ذيوع يعتمد على وسائط ووسائل ليست متطابقة ومعنى العالمية بالضرورة. وتوقف الكثير من بحوث المؤتمر عند روايات نجيب محفوظ فى تنوع عالمها الذى لايفارق وحدته، وفى علاقتها بغيرها من روايات الأجيال اللاحقة التى بدأت من حيث انتهى نجيب محفوظ. وكان واضحا فى البحوث والأوراق معنى الرحلة الرائعة التى قطعتها الرواية العربية منذ بداياتها الأولى فى منتصف القرن التاسع عشر إلى أن وصلت إلى أفق العالمية بإنجاز نجيب محفوظ الذى فتح الطريق واسعا أمام الأجيال التى تعلمت منه.

ولقد تجاور أكثر من جيل فى ذلك المؤتمر. جيل سهير القلماوى التى كانت أول من منح دراسة الرواية العربية شرعية الوجود فى

الجامعات العربية، منذ أن أشرفت على الأطروحات الجامعية الأولى عن نشأة الرواية العربية وتطورها. وهى الأطروحات التى برزت بينها أطروحة الدكتوراه التى كتبها عبدالمحسن طه بدر تحت إشرافها عن «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠-١٩٣٨» ونشرها كتابا بالقاهرة فى أواخر ديسمبر سنة ١٩٦٣، ممهدا الطريق لأطروحات لاحقة تحت إشراف الأستاذة نفسها، منها أطروحة عبد الإله أحمد عن «نشأة القصة وتطورها فى العراق ١٩٠٨-١٩٣٨» التى نوقشت بجامعة القاهرة فى منتصف نوفمبر سنة١٩٦٦. وكان إلى جانب جيل عبدالمحسن بدر الذى راد الطريق إلى دراسة الرواية العربية بمنهجه التصنيفى (رواية التعليم، رواية الترفيه، الرواية الفنية) جيل جديد من التلامذة المتشيعين والمتمردين، جنبا إلى جنب مجموعة مغايرة من دارسى الرواية ونقادها الذين اكتمل تكوينهم الثقافى فى علاقات مثاقفة مختلفة. وكان أبرز هؤلاء فيصل دراج الناقد الفلسطينى المرموق الذى ظهر تحليله النقدى اللامع، فى ذلك المؤتمر، متواصلا مع ما نشره من قبل عن «نظرية الرواية عند لوكاتش» (شؤون فلسطينية ١٩٧٨) و«العلاقة الروائية فى العلاقات الاجتماعية» (الطريق ١٩٨١) مستهلا ما نشره بعد ذلك من دراسات فى كتابيه اللذين لم ينالا ما هما جديران به من اهتمام: «الواقع والمثال» سنة ١٩٨٩ و«دلالات العلاقة الروائية » سنة ١٩٩٢.

ولا أنكر من المؤتمرات الدالة قبل مؤتمر جامعة القاهرة سوى ملتقيات قليلة إلى درجة لافتة. أولها ملتقى «الرواية العربية: واقع وآفاق» الذى أقيم فى المغرب بإشراف محمد برادة، وشارك فيه بالدراسات والشهادات جمع لافت من مبدعى الرواية العربية ونقادها فى أقطارها المختلفة، ونشرت أعماله فى كتاب يحمل العنوان نفسه عن دار ابن رشد فى بيروت سنة ١٩٨١. والحق أن ذلك الملتقى علامة مضيئة فى سياق الاحتفاء النقدى بالرواية العربية، لأنه كان استجابة مبكرة إلى حضورها الواعد، كما كان تجسيدا لحضور جيل الستينيات ومحاولة استشراف أفق كتابته النوعية. ومن الناحية المنهجية الخالصة، طرح الملتقى قضية المنهجية فى قراءة الرواية، ووضع موضع المساءلة مصطلحاتها النقدية وأساليبها البحثية وعملياتها التفسيرية، محاولا الوصول إلى شئ من التعميم بتحليل بعض النماذج المتعينة. وطرح قضية الكتابة نفسها، ساعيا إلى تأصيلها من حيث هى منطلق ذاتى لتغيير الوعى الجماعى على أسس موضوعية وبواسطة طرائق جمالية. وتلك قضية فرضت على المشاركين فتح الحوار حول مسألة التصنيف الاجتماعى والفنى للكتابة، وأفضت إلى علاقة النقد بالإيديولوچيا، ومن ثم تحديد نوعية السلطة الرمزية للكتابة بالمقارنة ببقية السلطات الحقيقية والرمزية.

ويبدو أن نجاح ملتقى «الرواية العربية: واقع وآفاق» أغرى بعقد ملتقى ثان انعقد فيما بين ٢٥-٢٨ يوليو ١٩٨٥ فى شكل ندوة أدبية فى إطار مهرجان قابس الدولى بتونس، تحت عنوان «الخطاب الروائى بين الواقع والإيديولوچيا». وقد شارك فى تلك الندوة بالأبحاث والمداخلات مجموعة متنوعة الاتجاهات من النقاد والروائيين، وتنوعت المداخلات ما بين الخطاب النظرى حول العلاقة بين الرواية والواقع والإيديولوچيا لمحمود العالم، والخطاب التطبيقى ليمنى العيد ونبيل سليمان. ونشرت البحوث الأساسية عن دار الحوار بمدينة اللاذقية فى سوريا سنة ١٩٨٦، فكانت علامة ثانية على تصاعد الاهتمام بدراسة الرواية فى المغرب العربى الكبير.

ولم يكن سياق هذا التصاعد بعيدا عن الأصداء المتعارضة للتحليل البنيوى الذى أخذ يهيمن على الكتابات المغربية، ويفرض نوعا من التوجه المغاير لدراسة وظائف السرد ومكوناته البنائية. وقد راد توفيق بكار هذا التوجّه فى تونس على وجه الخصوص، ودفع إليه تلامذته تأليفا وترجمة، فى تتابع أنتج كتاب محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام» (سنة ١٩٧٥) وحسين الواد «البنية القصصية فى رسالة الغفران» (سنة ١٩٧٥) وسمير المرزوقى وجميل شاكر «مدخل إلى نظرية القصة» الذى نشرته سلسلة «علامات» بإشراف توفيق بكار نفسه سنة

١٩٨٥. وتلك هى السنة التى صدر فيها كتاب محسن الموسوى عن «عصر الرواية» فى بغداد، بعيدا عن الاتجاه البنيوى الذى كان قد أخذ يفرض حضوره تدريجيا على نقد الرواية فى المشرق، ويلفت الانتباه، بواسطة مجلة «فصول» القاهرية، إلى وعود الإسهام البنيوى، ومن ثم إلى أطروحة فريال غزول للدكتوراه من جامعة كولومبيا عن ألف ليلة وليلة (سنة ١٩٧٧)، فى موازاة أطروحة دكتوراه سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ تحت إشراف سهير القلماوى من جامعة القاهرة سنة ١٩٧٨. وقد ارتبطت كلتاهما (فريال وسيزا) بمجلة «فصول» منذ أعدادها الأولى التى عرّفت بهما وبغيرهما من الناقدات والنقاد البارزين، اليوم، على امتداد الوطن العربى.

ولا أذكر بعد ذلك سوى بعض الملتقيات العراقية، ومنها الملتقى الذى انعقد فى بغداد سنة ١٩٨٩ بعد عام من انعقاد ملتقى القصة فى دول مجلس التعاون الخليجى. وقد بلغنى خبره بواسطة الصديق محسن جاسم الموسوى الذى سبقنى إلى الاهتمام بالرواية، وذلك فى سياق اهتماماته الأكاديمية التى كان من بينها محاضراته على طلبة الأدب الإنجليزى فى بغداد منذ سنة ١٩٧٨، ضمن برنامج الرواية المخصص للدراسات العليا، حيث قام بالتركيز على نظرية الرواية من خلال تطبيقات فى الأدب الإنجليزى. وقد نشر محسن الموسوى بعض هذه المحاضرات تحت عنوان «عصر الرواية: مقال فى النوع الأدبى»

سنة ١٩٨٥ في بغداد، مؤكدا أن النوع الأدبي للرواية أثبت قدرة خاصة على أن يكون في مقدمة الأنواع الأدبية وأكثرها ذيوعا. وإذا كان القرن الماضي قد أوجد اتجاهاته الأساسية في الكتابة السردية بأنماطها واهتماماتها، فيما يقول محسن، فإن عصرنا الحديث حَتَّمَ انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة، وكذلك على وسائل الاتصال لتقيم علاقتها الوطيدة مع الرواية والقصة. ولذلك لا تخلو شاشة التلفزيون في العالم كله يوميا من عرض مُعَدٍّ عن قصة أو رواية، كما أن الإعداد الإذاعي للقص أصبح من سمات البث اليومي. ومثل هذا الذيوع من جانب، وروح الانقلاب المستمر في هذا النوع الأدبي من جانب ثان، يؤكدان حقيقة برزت منذ أكثر من قرنين، وهي أن الرواية تقدر على تحمل نبض العصر الذي هو نبض التغير.

ويبدو أن كتاب «عصر الرواية» لمحسن الموسوي كان مقدمة لملتقى دراسة الرواية والقصة الذي انعقد في بغداد بعد ذلك بسنوات معدودة، والذي لا أعرف معلومات كافية عنه، للأسف، لكن يمكن النظر إليه بوصفه علامة دالة على تصاعد الاهتمام بدراسات الرواية في الجامعات العراقية والنقد الأدبي العراقي بوجه عام وهي بداية لا تنفصل عن سياقها الدراسات والأطروحات الرائدة، من مثل دراسة باسم عبد الحميد حمودي «في القصة العراقية» سنة ١٩٦١ ودراسة جعفر الخليلي عن «القصة العراقية قديما وحديثا» سنة ١٩٦٢ ودراسة المرحوم علي جواد الطاهر بعنوان «في القصص العراقي المعاصر»

سنة ١٩٦٧ وأطروحة الصديق عبد الإله أحمد «نشأة القصة وتطورها في العراق» التي حصل بها على درجة الماجستير من جامعة القاهرة سنة ١٩٦٦ ونشرها في بغداد سنة ١٩٦٩، فكانت البداية الأولى للاهتمام الأكاديمي بفن القصة بعامة والرواية بخاصة في الجامعات العراقية. وهي البداية التي أضافت إليها أطروحة الدكتوراه التي نالها من جامعة القاهرة عن «الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية» سنة ١٩٧٦، والتي تزامن نشرها وانعقاد ملتقى القصة العراقية الأول في إربيل (مصيف صلاح الدين) سنة ١٩٧٧.

وقد ظلت هذه البداية محكومة بشروط المشهد الثقافي العراقي، وهو مشهد لم يفارق تركيزه التقليدي على الشعر، والاحتفاء به وحده ضمن الفعاليات المتكررة لمهرجان المربد الشعري ويبدو أن شروط هذا المشهد هي المسؤولة عن النبرة غير الحاسمة التي تميزت بها مقدمة كتاب محسن الموسوي عن «عصر الرواية» وعن انصراف الكتاب إلى الرواية الأجنبية التي كان يقوم بتدريسها لطلابه. ومع أن محسن الموسوي اختار لكتابه عنوانا دالا، قياسا على عناوين شهيرة من مثل «عصر العقل» و«عصر الواقعية» وما أشبه، فإن دلالة العنوان ظلت بعيدة عن الرواية العربية تحديدا، ومنصرفة إلى الرواية الأجنبية في سياقات الكتاب الذي ظل يفهم «عصر الرواية» بالإشارة إلى الأدب الإنجليزي والأمريكي في المقام الأول.

ويعنى ذلك أن دلالة «عصر الرواية» من حيث الإشارة إلى الرواية العربية، تحديدا، ظلت مؤجلة سنوات، وأن شيوع الحديث عن الرواية العربية من حيث هى شعر الدنيا الحديثة الذى يستجيب إلى عصر العلم والصناعة والحقائق ظل ينتظر إلى أن تعودت الأذن الثقافية العربية، أولا، على العبارة التى وصفت زمننا العربى بأنه زمن الرواية، وتعودت بعد ذلك على عبارة على الراعى الذى أطلق على الرواية العربية صفة ديوان العرب المحدثين، مستخدما جذر الاستعارة نفسها التى استخدمها نجيب محفوظ حين تحدث، منذ ما يزيد على خمسين سنة، عن الرواية بوصفها الفن الجديد الذى يوفّق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال.

بعد عشر سنوات

منذ عشر سنوات، أذكر أننى كنت والمرحوم غالى شكرى، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة العجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتنى وغالى شكرى، هلّل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيرا، بالإبداع العربى ممثلا فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريبا من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، فى ذلك الوقت، من الذين

يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائما فى الليل الذى يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالا ارتجاليا عفويا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعا بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهتزت المشاعر وتعالت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، فى هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترابطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذى وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف من هدأة النهر لتلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذى يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذى جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور فى ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذى تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذى حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة فى تأكيد

قيمة الفن الروائى منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق فى أفقها الواعد، الانطلاق الذى أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائى. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التى لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالى:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفى الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرقب ونشاهد سيلا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدّوى الذى أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التى لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا فى عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها فى هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة فى تصاعدها

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعنى شيوع الرواية العربية فى الخطاب الأدبى العالمى وتزايد حضورها الواعد فى المشهد الإبداعى الشامل للكوكب الأرضى. ويكفى أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعاً بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التى تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام فى أمريكا اللاتينية والمتخصصون فى السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفى أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب فى العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجمع ما بين الكتّاب الذكور بالقدر الذى تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمرّ على أية مكتبة فى أية عاصمة أوروبية أو أمريكية، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة. وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد كبير له معناه. ومن هذا

المعنى أنك لن تعدم من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا فى مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت فى أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كتيِّب صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائى الذى أحدثه نجيب محفوظ فى الأدب العربى المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، فى عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بى الفرحة غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت فى زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا فى جامعة هارڤارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألنى عن نجيب محفوظ وروايته «أولاد حارتنا» تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة فى ذهنى. فها هو طبيب أمريكى، ليس متخصصا فى الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذى لا يمكن أن ينكره أحد، سواء فى دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة أو الإسهام فى شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية

لذلك هى الدلالة التى تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التى قالها على الراعى ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذى أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذى نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائى، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذى تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه فى عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذى وصلت إليه الرواية فى تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحدسه على كل مستوى، مجاوزة فى ذلك مجال القراءة بين دفتى كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التليفزيون أو السينما. وذلك فى الوقت الذى يشتكى فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائى العربى ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذى يبدأ منه. وذلك أمر طبيعى، إذ لا يمكن

لهذا الروائى إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما فى حاجة إلى الكشف. ولذلك تتابعت الأجيال، كما تتابع ازدهار الرواية العربية، وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: لم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه ، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها فى العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التى أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضىء للإبداع العربى الذى يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التى يصفها نجيب محفوظ فى روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبرة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغى لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه فى حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإظلام والاتباع إلى رقبة نجيب محفوظ كى تجتث هذه الرقبة التى تضىء رأسها بالكتابة فى العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد

الغـادرة من إشـاعة الإظـلام والجـهـالة والتـعـصب واسـتـبـدال التـخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقى نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسـهم هو فى التأثير فى أجياله المتتابعة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاد نوبل العاشر، وتحية للكتّاب الذين سبقوه والذين أفـاد منهم، وتحـيـة للأجيال التى جـاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى مـا كتب، تأكيدا لحضور العقل العربى فى حركته المتمردة، خصوصا فى تأبّيه على قوى الإظلام والتخلف والاتباع حلما بالمستقبل الواعد الذى يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.

القص فى هذا الزمان

«كان الأدب، فى سالف الزمان، يعنى الشعر فى المحل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لا يجعل منها أدبا أصيلا، وشكلا عاميا لا يرتقع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائى والشعر الملحمى. ولكن انقلب الوضع فى القرن العشرين، وتفوقت الرواية على الشعر، سواء من حيث ما يكتبه الكتاب أو يقرأه القراء، وهيمن القصّ على التعليم الأدبى منذ الستينيات. ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع، فهو مطلوب فى أحوال كثيرة، ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت المركز من المنهاج الدراسى.

ولا يرجع ذلك إلى تغير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذى يبهجه اقتناء القصص، ونادرا ما يقرأ القصائد، بل يرجع بالمثل إلى تصاعد ما طالبت به النظرية الأدبية والثقافية من أن يحتل القص المكانة المركزية فى مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسى فى تعقل الأشياء، سواء فى تفكيرنا بحياتنا من حيث هى تقدم متتابع يفضى إلى مكان ما، أو فى معرفتنا بما يحدث فى العالم. إن التفسير العلمى يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع (أ) و(ب) يحدث (ج)

ولكن الحياة ليست كذلك بوجه عام، فهى لا تتبع المنطق العلمى للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة، حيث يعنى الفهم إدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء، وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجي إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر فى سنغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال بوالد چورچ إلى أن يعطيه سيارة.

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ... إلى أن التفسير التاريخى لا يتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة، فلكى تفهم الثورة الفرنسية، مثلا، عليك فهم السرد الذى يظهر الكيفية التى أفضى بها حدث إلى غيره، فالأبنية السردية منتشرة فى كل مكان».

الفقرات السابقة هى الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص فى الكتاب الجديد الذى أصدره الناقد الأمريكى المعروف جوناثان كولر، منذ أشهر معدودة، بعنوان «نظرية الأدب» عن مطبعة جامعة أكسفورد. وهى فقرات تضيف وجهة نظر جديدة فى الزمن الإبداعى الذى نعيشه ونصفه بأنه زمن الرواية، الزمن الذى تخلى فيه الشعر عن عرشه القديم بوصفه أرقى أنواع الأدب، متنازلا عن انفراده التقليدى بقمة التراتب الأدبى إلى غيره من الأنواع المتصارعة فى تكافؤ المكانة، بل المتنافسة فى شكل جديد من التراتب الذى

استبدل بالشعر الرواية. ويبدو أن هذه الملاحظة العملية - التي تنطلق من رصد الواقع الفعلي وليس التنظير الفكري - أصبحت من المسلمات النقدية في العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذي تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام في مجال النظرية الأدبية، من مثل محاولة جوناثان كولر في كتابه الأخير، فما حققته الرواية إلى اليوم من سبق في مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالقياس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها إلا من يرى الحاضر بعيني الماضي القديم.

ويؤكد ذلك - من المنظور الذي تتحرك به أفكار كوللر- أن دراسة السرد أصبحت فرعا نشطا، فعالا، يمارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بوجه عام، خصوصا بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتمادا متزايدا على نظريات البنية السردية بلغة كوللر الذي لم يتخل عن بنيويته إلى اليوم، أعني تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا «شعرية السرد» في الرطانة البنيوية. ويزيد الأمر وضوحا مقارنة عجلى بين محتويات كتاب كوللر الذي صدر في عام ١٩٩٧ وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الأشهر عن «نظرية الأدب» الذي صدر سنة ١٩٤٩، فالكتاب الأقدم الذي لم يخل من تأثير الشكلية الروسية يعالج السرد القصصي معالجة مقتضبة في فصل من فصول قسمه الرابع

في حوالي أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك على نحو لا يكافئ دراسة الشعر التي تنبسط على أكثر من فصل من فصول الكتاب. وعلى النقيض من ذلك كتاب كولر، حيث يحتل الاهتمام بنظرية السرد حيزا أكبر لا يقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما تحتشد به قائمة المصادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد Narratology.

ولا أنكر أن نظرية السرد (الناراتولوچيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه في كتاب ويليك و وارن، أما في كتاب كولر فتكتسب مكانة معرفية خاصة، تتناسب والشيوع اللافت لاصطلاحها الذى يدل، بدوره، على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقترن بتلك الوفرة الوفيرة من الكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التي أصبح لها تاريخ ينقسم إلى مراحل ثلاث، لو تقبلنا ما تقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٣. المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هي المرحلة البنيوية التي تمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية التي لا تزال مفتوحة واعدة بإنجازاتها المتلاحقة. ومهما قيل من أن الجذور الأولى للناراتولوچيا ترجع إلى أرسطو، فإن ازدهارها الفعلي يبدأ من

أواخر الخمسينيات، مع ما قدمه كلود ليڤى شتراوس من تحليل للسرد الأسطورى فى كتابه «الأنثروبولوچيا البنيوية» الذى صدر سنة ١٩٥٨، مستهلا موجة الاهتمام التى جمعت ما بين اتجاهات متعارضة، يقع فى دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة ١٩٦١ وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيوى إلى تحليل السرد سنة ١٩٦٦. وقد تولّدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناراتولوچيا دوائر متلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصا فى المرحلة مابعد البنيوية التى جعلت من الاصطلاح نفسه (الناراتولوچيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال چيرار چينيت، وچيرالد برنس، وميك بال، وفرانز ستانزل، وسوزان لانسر، و والاس مارتن وغيرهم.

وقد ترجمت حياة جاسم محمد كتاب والاس مارتن «نظريات السرد الحديثة» الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٦ فى الولايات المتحدة. وصدرت الترجمة ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة. وأهم ما فى مدخل الكتاب تأكيده أننا نعيش وضعا معرفيا مغايرا فى صيغه التأسيسية، وهو وضع يتمثل فى أن الاهتمام بنظريات السرد، ذلك الاهتمام الذى أصبح واضحا كل الوضوح فى النقد الأدبى المعاصر، أصبح جانبا من جوانب حركة واسعة، يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة

«تغير النموذج المعرفى» أو الصيغة المنهجية الحاكمة فى العلوم الإنسانية والاجتماعية.

ويقصد والاس مارتن بذلك إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجا يحتذى فى المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر، لكن ثبت فى العقدين الأخيرين أن هذا النموذج لم يعد ملائما لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التى سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدى. وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلا انطباعيا لإحصائيات موثوق بها وإنما منهج لفهم الماضى الذى ينطوى على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكى لا يقل أهمية عن القياس الكمى فى شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعى. وأثبتت نظرية الفعل فى الفلسفة، من حيث هى مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف، أنها مناسبة لمجالات معرفية ناشئة من مثل تحليل الخطاب والذكاء الاجتماعى. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا فى الهامش بوصفهما «خيالا» يناقض الواقع، فاحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضرورتين لفهم الحياة.

ولسنا فى حاجة إلى الذهاب إلى معاهد العلم لكى نفهم أهمية السرد فى حياتنا فيما يمضى والاس مارتن، فأخبار العالم تأتينا فى

شكل «قصص» تروى من وجهة نظر أو أخرى. وتتفتح دراما الكوكب الأرضى كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة، في قصة لا يعاد تكاملها إلا عندما تفهم من منظور شخص أمريكى (أو روسى أو نيجيرى) ديموقراطى(أو جمهورى أو ملكى أو ماركسى) بروتستانتى (أو كاثوليكى أو يهودى أو مسلم). ووراء هذا الاختلاف يوجد التاريخ والأمل فى المستقبل، كما يوجد لكل واحد منا تاريخ شخصى، سرديات حياته الخاصة التى تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب فى أن السرد، حين يدرس بوصفه أدبا، يغدو أرض معركة عندما يتحقق فى صحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفي الجديد إلى ما قاله جوناثان كوللر، وافتتحت به الكلام، من أن القص هو سبيلنا الذى نعقل به الأشياء في الحياة التى لاتتبع المنطق العلمى بقدر ما تتبع منطق القص، وأن التفسير التاريخى لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التاريخ المعاصرون، أى المنطق السردى الذى يهتم بإدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى شئ آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء. ويزداد الأمر

إبانة بأن نضيف إلى ذلك ما أوضحه كوللر فى الفصل الثانى من كتابه، عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخى اتخذت نموذجا لها ما هو متضمن فى فهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فى العلم، لأنهم لايستطيعون التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(س) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمرا من الأمور يفضى إلى غيره، أى كيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخى على هذا النحو هو منطق القصص، أى الطريقة التى تظهر بها القصة كيفية حدوث شئ من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلالى للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤدى معنى من معانى الوجود.

رواد الفن القصصى

«رواد الفن القصصي» سلسلة جديدة من سلاسل الأعمال الكاملة تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر، يشرف عليها الصديق صبرى حافظ بكل ما هو معروف عنه من تخصص فى تاريخ هذا الفن واقتدار على معالجته النقدية وحرص على صيانة تقاليده وإلقاء الضوء على تقنياته المتغيرة. والواقع أننى تحمست لهذه السلسلة حين حدثنى صبرى حافظ عن فكرتها منذ عامين على وجه التحديد، فقد كنت مثله، ولا أزال، حريصا على إعادة قراءة تاريخ القصة العربية الحديثة، والكشف عن المناطق المجهولة من هذا التاريخ وتسليط الأضواء عليها. وفى الوقت نفسه، كنت، ولا أزال، مثل صبرى حافظ، مؤرقا بغياب أعمال الرواد الأوائل عن المشهد الثقافى المعاصر أشعر بالأسى لاطراح هذه الأعمال فى زوايا النسيان الذى باعد بينها والأجيال الشابة بالفعل، وإلا فمن ذا الذى يعرف من الشباب، اليوم، أعمال رواد من أمثال فرنسيس فتح الله مرّاش وسليم البستانى وعلى مبارك وفرح أنطون والمويلحى وأليس البستانى وزينب فواز ولبيبة هاشم، فضلا عن أعمال المجموعة التى أطلق عليها اسم «المدرسة

الحديثة» من أمثال أحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى، وقبلهم محمد لطفى جمعة وغيره من الرواد الذين طواهم النسيان على امتداد أقطار الكتابة العربية التى سبقت إلى فن القصة.

وأعترف أننى لم أستطع مقاومة إلحاح بعض المفارقات الدالة على ذهنى، وأنا أستمع إلى تفاصيل فكرة هذه السلسلة الجديدة من صبرى حافظ، فقد مسّت حماسته عصبا عاريا فى همومى الخاصة والعامة، وأثارت من الشجون ما جعلنى أشرد عنه، قليلا، مع تداعيات تتصل بمحدودية ما نعرفه من تاريخ القصة العربية الحديثة. والمفارقة اللافتة الأولى، فى هذا المجال، أننا نتحدث كثيرا عن «التنوير» فى السنوات الأخيرة، ربما أكثر من اللازم، خصوصا بعد أن اختلط الحابل بالنابل، وأصبحت كلمة «التنوير» من الموضات البراقة والبضاعة المفيدة. ومع ذلك فما أقل ما نتذكر، إذا تذكرنا أصلا، أن رواد التنوير العربى الحديث هم رواد القصة العربية، وأن محدثات فن القصة العربية كانت تأسيسا لمحدثات المدينة العربية، سواء من حيث تجسيد وعيها المدنى فى أفق عقلانى مغاير، أو تأصيل تطلعها الإبداعى إلى رؤى أكثر جذرية.

والحق أن نشأة القصة العربية مرتبطة إلى أبعد حد بحركة الاستنارة العربية، وذلك فى سعى هذه الحركة وبحثها عن فن نوعى

مغاير، يتولى تجسيد وعيها المحدث، وإشاعة قيمها الجديدة بين جمهور الأفندية الواعد والطليعة النسائية الرائدة. وما أشد حاجتنا، خصوصا في هذه الأيام التي يناوشنا فيها تعصب النقل من كل جانب، إلى أن نسترجع الأعمال الروائية الرائدة في تجسيد قيم الاستنارة. أعني الأعمال التي سبق بها أمثال فرنسيس فتح الله مراش الذي كتب عن «غابة الحق» تمثيلا رمزيا لقيمة العقل، وتجسيدا إبداعيا لمملكة التمدن التي لاتخلو من معنى العدل، وأمثال فرح أنطون الذي جسّدت رواياته الحوار المتوتر بين الدين والعلم في ثنايا الحلم بالمستقبل، وذلك بالقدر الذي صاغت به صياغة إبداعية حق الاختلاف ومعنى التنوع وحتمية تأكيد علاقات المجتمع المدني التي لا تعرف النعرة الطائفية أو التمييز العرقي أو الديني أو الطبقي.

والمفارقة اللافتة الثانية، في هذا المجال، أن كاتبات كثيرات يتحدثن هذه الأيام عن كتابة المرأة وحضور المرأة الكاتبة، فنرى دوريات تصدر وتجمعات باحثات تبزغ، ونسمع عن نقد نسائي أو نسوي يهتم بكتابة الجسد الأنثوي، ومع ذلك فما أقل الاحتفاء بميراث كتابة المرأة العربية في القصة، ابتداء من أليس بطرس البستاني التي كانت الكاتبة الأولى التي نعرفها في تاريخ القصة العربية الحديثة، مرورا بزينب فواز العاملية التي سبقت كتاباتها كتابة قاسم أمين في

الدعوة إلى تحرير المرأة، وانتهاء بلبيبة هاشم التى تركت ميراثا قصصيا متناثرا يستحق، عن جدارة، عناية الجمع والدراسة. وليت الباحثات المهتمات بكتابة المرأة العربية يبذلن من وقتهن وجهدهن ما يبرز المجهول من كتابة جداتهن، وينطق المسكوت عنه من دور المرأة المجهول فى تأصيل فن القصة العربية وإشاعته منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ولا أريد أن أستطرد فى الحديث عن المفارقات الكثيرة المتصلة بالعناية التى ينبغى أن نوليها لتراثنا القصصى الحديث، فالواقع أن ما تقوم به مؤسساتنا الثقافية والبحثية فى هذا المجال متواضع إلى درجة مخجلة، على امتداد الوطن العربى كله، لايتناسب بحال من الأحوال مع ثراء هذا التراث الذى يصل القرن السابق بالقرن الحالى الذى أوشك على نهايته. وإذا تقبلنا تقبل التسليم ما أخذ يشيع بين بعض الباحثين، خصوصا فى السنوات القليلة الأخيرة، من أن «غابة الحق» التى نشرها فرنسيس فتح الله مرّاش فى حلب سنة ١٨٦٥ هى الرواية العربية الأولى، وأن أقاصيص «الساق على الساق» التى نشرها أحمد فارس الشدياق فى باريس سنة ١٨٥٥ هى البدايات الأولى للقصة العربية القصيرة، فإن تاريخا ممتدا يقرب من قرن ونصف قرن من الإبداع القصصى يستحق ما هو جدير به من

العناية، وما يكشف عن ثغراته، ويلقى الضوء الساطع على مناطقه التى تركناها للعتمة أو الإهمال أو غبار النسيان.

ولذلك سعدت بما قدّمه صديقى صبرى حافظ للمجلس الأعلى للثقافة من اقتراح بإنشاء سلسلة جديدة من «الأعمال الكاملة» يتولى الإشراف عليها تحت عنوان «رواد الفن القصصى». ورأيت فى إصدار هذه السلسلة إمكانا واعدا، يصلح ما أفسده الإهمال أو أشاعه اتباع الأفكار السائدة من قصور فى المعرفة. وأحسب أن هذه السلسلة يمكن أن تسهم فى تصحيح معنى «الأعمال الكاملة» التى أصبحت تجمع ما بين الغرّ والدّر، فى صيغها الحالية التى أشاعتها أوضاع النشر العربى المعاصر، وتعود إلى المعنى الأصلى الذى لايفارق دلالة الاحتفاء بالذين أسهموا بالتأصيل والتأسيس فى تاريخ الإبداع أو الفكر.

وأكاد أرى بعينىّ الخيال ما يمكن أن تحققه هذه السلسلة من إنجازات فى المستقبل المرجو، لو قُدِّر لها الاستمرار، وتحمس الباحثون والباحثات للإسهام فيها على امتداد الأقطار العربية وخارج الأقطار العربية، ووجدنا من الدعم المادى ما يحميها من التعثر أو الانقطاع أو التوقف فى قابل السنوات. ولست فى حاجة إلى تفصيل الاحتمالات الإيجابية لهذه السلسلة، فإمكان ما تكشف عنه من ثغرات

يوازى إمكان ما تلقيه من أضواء على مناطق العتمة، وإرهافها للذاكرة الإبداعية والنقدية هو الوجه الآخر من تأكيدها استمرار العناصر الخلاقة التى تصل يومنا بأمسنا فى التطلع إلى غدنا. وإمكان إنصاف المهمشين والمسكوت عنهم لايقل أهمية عن إمكان الكشف عن الأوجه المستمرة للحوار بين تجارب الماضى وتجارب الحاضر. وتأصيل الأصول لايقل فى مداه عن تأكيد القيمة الإبداعية للأعمال التى تجاوز زمنها إلى زمننا.

وأحسب أن صدور المجلد الأول الذى يضم الأعمال الكاملة لمحمود طاهر لاشين دليل ملموس على ما يمكن أن تحققه السلسلة، وعلامة على توجهها المنهجى فى الوقت نفسه. فللمرة الأولى يطالع القارئ العربى الأعمال الكاملة لهذا الرائد الذى أسهم إسهاما حاسما فى إكمال تأسيس فن القصة فى مصر، ويقرأ كل ما لم يضمه كتاب من قصص محمود طاهر لاشين، كما يطالع أعمال هذا الرائد مع دراسة متأنية، عميقة وكاشفة، عن السياق التاريخى والإبداعى لهذه الأعمال بقلم متخصص، أنفق سنوات طويلة من الجهد لإضاءة ثغرات هذا السياق. وللمرة الأولى يتاح للقارئ العربى الاطلاع على كل المقدمات التى ضمتها الطبعات المختلفة لمحمود طاهر لاشين، فضلا عن الهوامش الشارحة لغوامض النص المحقق، المضيئة لما يستحق الإضاءة فيه.

الانحياز للقص

زينب: علامة الانقطاع

عندما صدرت الطبعة الأولى من رواية "زينب" للكاتب محمد حسين هيكل (١٨٨٨- ١٩٥٦) فى القاهرة سنة ١٩١٤ فيما هو متداول (أو سنة ١٩١٢ فيما يؤكد حمدى السكوت فى كتابه - بالإنجليزية - عن الرواية المصرية واتجاهاتها الأساسية) لتؤسس البداية الرسمية للإبداع الروائى بعد محاولات تمهيدية - كما يذهب كثير من مؤرخى هذا النوع - كانت الرواية تفسر مسماها «زينب» فى عنوان فرعى هو: «مناظر وأخلاق ريفية»، وبدل أن يضع المؤلف على الغلاف اسمه كما يفعل كل المؤلفين وضع عبارة «بقلم فلاح مصرى» مختفياً وراء تسمية مستعارة تعبر عن الهدف من تقديم «مناظر وأخلاق ريفية»، ولا تنفصل دلالة تعمد إخفاء اسم المؤلف وحجبه عن غلاف الكتاب عن دلالة حجب اسم النوع الأدبى عن أعين القراء، فتفسير التسمية الأنثوية "زينب" بأنها "مناظر وأخلاق ريفية" هو إخفاء للنوع الأدبى الذى تومئ إليه التسمية الأنثوية وتبرير لها فى آن. ودلالة الإخفاء كدلالة التبرير هى الوجه الآخر من دلالة ترك الاسم الفعلى للمؤلف إلى صفة قلمية تبدو كأنها تبرير لفعل المؤلف، وفرار من كل ما يمكن أن يتهم به المسكوت عن اسمه من اقتراف ضلالة تأليف «رواية» وفى موضوع «الحب».

والدلالتان تتجاوبان في المعنى الذى يومئ إلى مكانة الرواية، من حيث هى نوع أدبى، فى سلم الأنواع الأدبية التى كان ينطوى عليها التراتب الثقافى لعصر الكاتب من ناحية، ومكانة الروائى كاتب الرواية فى السلم الطبقى لعلاقات التراتب الاجتماعى داخل هذا العصر من ناحية ثانية.

لقد خشى هيكل – فى ما قاله هو وقاله مؤرخو هذا النوع – من أن تجنى صفة الروائى على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية على السواء، فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس فى حزب الأرستقراطية المصرية– كبار الملاك، حزب الأمة الذى تحول إلى حزب الأحرار الدستوريين، أن يعرف بصفة كتابة "الروايات" التى يكتبها ويطالعها من لا مكانة لهم بارزة فى القوم، والتى لا تستخدم إلا فى التسلية والتفكه وإضاعة الوقت الفارغ، وأن تدور هذه الرواية فضلا عن ذلك حول موضوع "غرامى" يتغنى بعاطفة الحب فى مجتمع كان لا يزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه أدخل فى باب ما يحسن السكوت عنه.

وتتكشف أبعاد هذا الموقف كاملة حين نضع "الرواية" و"الروائى" من حيث نظرة عصر هيكل إليهما فى علاقات التراتب الثقافى الاجتماعى بمستوياته المختلفة، فمن الواضح أن فن الرواية كان قرين فن المسرح (التشخيصى) فى هوان المكانة الخاصة بهما بتدنيها فى سلم القيم الذى تقوم عليه علاقات الأنواع الأدبية. لقد كان

الشعر يحتل الدرجة الأعلى فى هذا السلم، وكانت المكانة الشعرية تؤكدها المكانة الاجتماعية للشعراء فى المجتمع من ناحية، وتدعمها المكانة التى احتلها الشعر فى التراث العربى الذى كتب هيكل روايته فى امتداد عصر إحيائه من ناحية ثانية. وإذا كان الشعر مرتبطا بوجوه الأمة، وصفوة الصفوة من أبنائها، فإن المكانة الاجتماعية للشاعر لم تكن تفارق فى الأذهان مكانة محمود سامى البارودى (١٨٤٠-١٩٠٤) رب السيف والقلم الذى تولى وزارة الحربية ثم رئاسة الوزراء، وكان زعيما من زعماء حزب الأمة فى ثورتها على الطغيان، وعائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢) سليلة الحسب والنسب ابنة إسماعيل تيمور باشا رئيس القلم الإفرنجي للديوان الخديوى (وزير الخارجية) وزوج محمد توفيق زاده ناظر بيت المال (وزير المال)، وإسماعيل صبرى باشا (١٨٥٥-١٩٢٣) أحد كبار رجال الدولة ووجهائها ومحافظ العاصمة الثانية للقطر المصرى، وأحمد شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢) الذى ولد فى قصر الخديوى إسماعيل، ورعاه الخديوى توفيق، ووصل إلى الذرى فى عهد الخديوى عباس الثانى، فأصبح:

شاعر الأمير وما بالقليل ذا اللقب

هذه المكانة الاجتماعية للشاعر كان يدعمها التراث الذى كان هذا العصر يقوم بإحيائه، والذى كان هيكل يحاول- مع أصحاب له - أن يسبح فى التيار المناقض له، متابعا طليعة الجيل الذى سبقه، حالما

أن يستبدل بالنوع الأدبى السائد إلى أيامه نوعا مناقضا. وكان هذا التراث نفسه ينظر إلى هذا النوع المناقض نظرة الاستهانة التى وضعت القص فى أدنى المراتب بالقياس إلى الشعر.

ولم يستبدل هيكل بالشعر القص فحسب، بل استبدل بمعارضة القدماء فى الكتابة التحرر من تقاليد المعارضة، وبمحاكاة النماذج التراثية فى الماضى استلهام النماذج الجديدة فى حاضر «الآخر»، وذلك فى منحى جعل من نهاية "زينب" زهرة القرية المصرية مذكرة بنهاية «غادة الكاميليا» زهرة باريس الفرنسية. وكان ذلك كله جانبا من استبدال مكانة القص الوافدة بمكانة الشعر التليدة فى ماضى التراث الذى كان الحاضر الإحيائى لا يزال امتدادا له بأكثر من معنى.

وكان الشعر فى التراث المهيمن الذى استمر على إحيائه عصر هيكل علم قوم لم يكن لديهم علم أصح منه، فهو أعظم علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب فى ما يقولون. وكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن فى الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس ينتج. وانطوت علاقات التراتب بين الأنواع الأدبية على هذه المكانة

الاجتماعية للشعر والشاعر، فوضعت الشعر على رأس الأنواع الأدبية، والشاعر فى أعلى درجات سلم الأدباء، حيث تقترن القيمة الأدبية بالمكانة الاجتماعية، وأنزلت الأنواع الأدبية المغايرة منازل أدنى فى تراتب هابط، وضع القص والقصاص فى أدنى درجات السلم الأدبي والاجتماعي على السواء. وساد هذا التضاد عصور التراث الأدبى العربى، ابتداء من الجاحظ الذى كان يرى أن من تمام آلة القص أن يكون القاص أعمى زرى الثياب جهير الصوت، وانتهاء بأقرانه المتأخرين من البلاغيين والنقاد الذين وضعوا «الرواية» ضمن القص الشعبى وجعلوا القيمة الأدبية للقص الشعبى الوجه الآخر من المرتبة الاجتماعية للعامة، فكان الشعر فن السادة والقص فن العامة، وذلك فى سياقات تراثية لم تفصل المكانة الاجتماعية عن القيمة الأدبية بالمعنى الذى انسرب فى النظر إلى الشعر نفسه والتمييز بين الشعراء، إلى الدرجة التى قيل معها إن الشعر بدأ بملك، وخُتِمَ بملك، وقيل أيضا:

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ما قال العبيد

ولقد ورث عصر الإحياء هذه النظرة إلى القص والشعر ضمن مشروع الإحياء الأدبى، وكان من الطبيعى أن يكون الشعر فن العربية الأول فى هذا العصر. تستوى مكانته الاجتماعية (داخل علاقات المجتمع) وقيمته الإبداعية (داخل علاقات الأنواع الأدبية) فتغدو الثانية

وجهًا للأولى، ويغدو الشعراء قادة الرأى، مصلحى الأمة، حكماءها. ويقترن الشعر بالمعرفة العليا اقتران الشاعر بالمعلم الذى يقود الأمة من ظلام الجهل إلى استنارة المعرفة. وإذا كان من الممكن تقسيم معرفة المجتمع إلى درجات، بما أن المجتمع نفسه فى درجات، فقد كان لمعرفة الشعر موضعها ضمن ما يقع على قمة هذه الدرجات بوصفها معرفة الحكمة التى وصف بها الشاعر، حكيم الجماعة ومرشدها، منذ أن قال أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى   بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

إلى أن قال أحمد شوقى:

والشعر إنجيل إذا استعملته   فى نشر مكرمة وستر عُوَار

وتواصلت هذه النظرة فى عصر الإحياء. وصاغت تراتبا فرض نفسه، حتى بعد هذا العصر إلى الدرجة التى نقرأ معها فى كتابات إبراهيم عبدالقادر المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) عن صديقه الذى جاء إليه مذعورا، مشفقا عليه، عندما بلغه أن المازنى يهم بوضع رواية يعالج كتابتها، ونصحه بالكف عن ذلك قائلا فى حزم: "إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبى".

وإذا كان التراتب الأدبى لعلاقات الأنواع الأدبية هو الوجه الآخر للتراتب الاجتماعى للعلاقات الاجتماعية، بين الطوائف

والطبقات، فإن هذا التراتب، بوجهيه الأدبى والاجتماعى، كان يصون نفسه مما يهدده ويحمى كيانه من أية محاولة لتغييره أو تعديله فى مستوياته الاجتماعية والأدبية. ولذلك تحول إلى تراتب قمعى يفرض احترامه الاتباعى على أبناء المجتمع الذى ينتسب إليه وعلى ثقافته فى الوقت نفسه، وذلك بطريقة غدا معها احترام هذا التراتب احتراما لأصول المجتمع وحفاظاً عليها.

ولم ينكسر هذا التراتب وتتخلخل علاقاته إلا مع أبناء الطبقة الوسطى البازغة التى تعلمت فى مدارس محمد على باشا الحديثة والتى ذهبت- كما ذهب أبناؤها- إلى أوروبا لتلقى علوم العصر الحديث وثقافاته، وعادت كى تبشِّر بالقيم التحررية (الليبرالية) المناقضة للعلاقات الإقطاعية التى صانت هذا التراتب وحافظت عليه بالقدر الذى صانها هو وحافظ عليها بوسائل مباشرة وغير مباشرة. وشعرت أجيال الليبراليين التى انتمى إليها جيل محمد حسين هيكل بأن مواجهة هذا التراتب القمعى للأنواع الأدبية هو، بمعنى أو آخر، مواجهة للعلاقات الإقطاعية المتخلفة لمجتمعاتهم، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وكما كان على مثقفى هذه الأجيال أن يكملوا مسيرة الطليعة التى سبقتهم، وأن يستبدلوا العقل بالنقل والاجتهاد بالتقليد فى علاقات أبنية المعرفة فى المجتمع، وأن يستبدلوا الحرية والمساواة بطبائع الاستبداد فى أنساقه الاجتماعية والسياسية، كان عليهم أن

يستبدلوا بالتراتب القمعى للأنواع الأدبية المساواة بينها بالمعنى الذى يجعل لكاتب «القصة» عموما، و«المسرح» خصوصا، مكانة لا تقل عن مكانة الشاعر فى المستويات المتعددة للقيم المعرفية والإبداعية والاجتماعية.

لقد كان على هؤلاء المثقفين أن يحطموا القواعد الموروثة لتراتب الأنواع الأدبية بأن يكتبوا هم فى نوع "الرواية" الهامشى المنظور إليه فى ريبة أخلاقية وعقلية بوصفه حديث خرافة وأداة للتسلية الخشنة العامة. بدأ ذلك قبل هيكل بسنوات كثيرة، منذ أن قام رفاعة الطهطاوى بترجمة رواية فينيلون "مغامرات تليماك" فى عنوان "وقائع الأفلاك فى أخبار تليماك" (١٨٦٧) ليهاجم سطوة الحكم الاستبدادى فى عهد الخديوى عباس الأول. واستمرت المحاولات متخذة من أحداث التاريخ الإسلامى أقنعة تختفى وراءها وتحتمى بها على نحو ما فعل جرجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤) وفرح أنطون (١٨٦١-١٩٢٢) وغيرهما. وقام محمد المويلحى (١٨٦٨-١٩٣٠) بالمزج بين المقامة التراثية المرصعة بالشعر والقصة الحديثة لينجو من معرة كتابة الرواية الحديثة. ولم يفعل ذلك إلا بعد أن سخر أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) سخرية لاذعة من قالب المقامة القديم ومن كتاب المقامة الذين ناب عنهم الحريرى فى تحمل سخرية الشدياق.

وجاء هيكل كى يتحدث عن "الجمعية" أو المجتمع الذى يعيش فيه، أى عن الحاضر بمشاكل مثقفيه والعلاقات الاجتماعية الاقتصادية

التي يختنق بها الجمال والحب، وعن القرية التي تغص بالفقر وتزخر بالجمال الذي سرعان ما يقضي عليه بالمرض، وعن زينب التي تمثل ذلك كله والتي يتحالف عليها الفقر والمرض والحب، وقبل ذلك كله عن حامد قناع هيكل ومرآته الذي يتمزق بين الهوى والواجب، وبين ثقافته الحديثة ومجتمعه التقليدي. وأتصور أن هيكل شعر أنه فعل، عندما كتب زينب، بأنه حقق ما لم يفعله جرجي زيدان والمويلحي وغيرهما، وذلك لأنه لم يتخف وراء أقنعة التاريخ القديم وأحداثه الماضية، وإنما تعرّض مباشرة للواقع الحاضر وشخصياته الحية واتجاهاته المؤثرة، وأنه جاوز منطقة الأمان التي كانت تظلل كلا من زيدان والمويلحي، وخاض في ما يحسن السكوت عليه. وظهر الأمر كما لو كان يخشى من الاستجابة السلبية لعمله، ومن ناتج هذه الاستجابة على المستوى الاجتماعي السياسي، فنشر روايته دون أن يطلق عليها اسم «رواية» وبرر التسمية الأنثوية في صفحة الغلاف بأن قرنها بعبارة «مناظر وأخلاق ريفية» ليظل في منطقة الوصف المحايدة ودائرة الأخلاق الآمنة، واستبدل بذكر اسمه الصريح رمزه الضمني «مصري فلاح» ليؤكد دلالة ارتباطه بقضية الفلاح في وطنه - مصر.

ومرّت محاولة هيكل بسلام، ووجدت من وصفها في مجلة «السفور» بعد أشهر من صدورها بأنها أول رواية خطها قلم مصري رجيح في شؤون الأدب ومعرفة الحوادث المصرية الصميمة، ومن رأى فيها «نوع الروايات الذي يرجي أن يظهر فينا نحن- المصريين- تأثيره

لأنه يخاطبنا بلغة نفوسنا وباللسان الذى نتحدث به فى بيوتنا وشوارعنا». وشجّعت محاولة هيكل والاستجابة الهادئة لها غيره على المضى خطوة أبعد، فنشر عيسى عبيد بعد «زينب» بحوالى ثمانى سنوات (١٩٢٢) روايته "ثريا" كما لو كان يريد أن يؤكد الدلالة الأنثوية للمرأة الجديدة التى أومأت إليها «زينب» والتى أصبحت عنصرا فاعلا فى المجتمع بعد ثورة ١٩١٩ وما أكدته هذه الثورة من قيم تحررية. وتوالت أعمال نقولا حداد الذى كتب «فاتنة الإمبراطور» (١٩٢٢) بعد أن كان قد سبق هيكل بالكتابة الروائية عن «حواء الجديدة» سنة ١٩٠٥، فأكمل المسار الذى مضى فيه أمين الريحانى الذى كتب «خارج الحريم» (١٩٢٢) ومحمود تيمور الذى كتب «رجب أفندى» (١٩٢٨) وطه حسين الذى كتب "الأيام" (١٩٢٩) قبل أن يكتب عن "شجرة البؤس" أو "المعذبون فى الأرض".

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يعيد هيكل نشر روايته فى العام نفسه الذى نشر فيه طه حسين «الأيام» فى كتاب بعد أن نشرها للمرة الأولى فى العام نفسه الذى نال فيه طه حسين درجة الدكتوراه الأولى فى الجامعات العربية من جامعة القاهرة (الجامعة المصرية آنذاك) ولكن هيكل أعاد نشر الرواية باسمه هذه المرة، إذ لم يعد هناك ما يبرر إخفاء الاسم أو النوع، فقد أرست ثورة ١٩١٩ الكثير من القيم

الجديدة للطبقة الوسطى التى تصدرت قيادة الثورة، والتى أصبحت بدورها موضوعا للنوع الأدبى الذى أخذ يفرض نفسه وينتزع من الشعر بعض مكانته.

وعندئذ، بدأت الرواية تصعد درجات سلم الأنواع الأدبية، وتوجد لنفسها وكاتبها مكانا أعلى بالمعنى الاجتماعى والأدبى للقيمة، بوصفها الفن الواعد للطبقة الوسطى الصاعدة فى المجتمع، خصوصا بعد أن أصبحت ركنا أساسيا من إبداع الجيل الذى تبلور فكره وإبداعه مع ثورة ١٩١٩، مثل طه حسين الذى انتقل من «الأيام» إلى «دعاء الكروان» (١٩٣٤) و«أديب» (١٩٣٥) والمازنى الذى بدأ برواية «إبراهيم الكاتب» (١٩٣١) والحكيم الذى انتقل من «عودة الروح» (١٩٣٣) إلى «يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٣٧) و«عصفور من الشرق» (١٩٣٨) وطاهر لاشين الذى كتب «حواء بلا آدم» (١٩٣٤) وانتهاء بالعقاد الذى لم يكتب سوى «سارة» (١٩٣٨) لأنه كان أكثر أقرانه ارتباطا بعلاقات التراتب الأدبى القديمة.

ولكن هل كان من قبيل المصادفة أن يتعدد اسم العلم النسائى أو الصفة الأنثوية فى عناوين الروايات التى كانت تسعى إلى خلخلة التراتب الأدبى للأنواع؟ إن دلالة اسم «زينب» لا تختلف عن دلالة «ثريا» أو عن دلالة «حواء الجديدة» أو «حواء بلا آدم» أو حتى عن

«سارة» في هذا السياق لأن «المرأة الجديدة» التي جاءت بعد «تحرير المرأة» - لو استخدمنا لغة قاسم أمين وعنواني كتابيه - أصبحت الكتابة عنها قرينة حركة تحررها في المجتمع، وأصبحت حركة تحررها قرينة خلخلة المجتمع التقليدي وتحديثه بالمعنى الاجتماعي الذي يوازي المعنى الأدبي. وليس هناك ما يمنع من النظر إلى الرواية العربية بوصفها فعلا من أفعال تحديث علاقات الإنتاج الأدبي بواسطة نوعية جديدة من الكتابة، ونوعية جديدة من القراء الذين يواكب صعودهم في المجتمع صعود النوع الأدبي ويؤكده.

ولم يكن من قبيل المصادفة، ثانيا، أن رواية «زينب» هي التي افتتحت على نحو جذري سلسلة تعديل التراتب بين الأنواع الأدبية، لا لأنها كانت الرواية الأولى في تاريخ التأليف أو النشر، فقد سبقت الجميع رواية فرنسيس فتح الله المرّاش (١٨٣٦-١٨٧٣) «غابة الحق» المنشورة سنة ١٨٦٥ في حلب الشهباء، وإنما لأنها كانت الرواية الأولى في التأثير، وفي اتساع دوائر الاستجابة القرائية، وفي مناوشة الواقع الحي ومواجهة مشاكل تخلفه، وفي التعبير عن هذا الواقع بلغته اليومية، خصوصا في حواراتها التي لم تخل من استخدام العامية. وبقدر ما كانت رواية «زينب» تسلّط الضوء على القرية المصرية، وتكشف عن بؤس أوضاعها، كانت تصنع للقروية الجميلة «زينب»

نموذجا روائيا يوازى نماذج الفلاحة المصرية التى صنع منها المثال محمود مختار أجمل تماثيله، والتى كانت استهلالا لزمن جديد من الإبداع.

ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة، أخيرا، أن تكون رواية «زينب» التى كسرت تقليدية التراتب الأدبى المتوارثة هى أولى الروايات التى تأخذ طريقها إلى السينما، هذا الفن الجديد الذى أسهم، بدوره، فى تغيير عمليات استقبال الأدب، بل تغيير بعض تقنياته الكتابية، ونقل الرواية من أفق «القراءة» فى دنيا القراء المتعلمين إلى آفاق "الرؤية" لكل من لا يعرف القراءة فى المجتمعات التى تنتشر فيها الأمية. وكان ذلك بداية التفاعل الوثيق بين فنّى الرواية والسينما، وهو التفاعل الذى أضاف سببا حاسما من أسباب هيمنة الرواية على زمننا الذى نصفه بأنه زمن الرواية.

بعبارة أخيرة، كانت رواية "زينب" البداية الأولى الجذرية، من حيث التأثير لا السبق التاريخى، فى تقويض المكانة التقليدية للشعر بأكثر من معنى وبأكثر من طريق من طرق استقبال الأدب وتلقيه

سبب فتور القصص

لم تكن الرواية العربية قد وصلت فى أواخر العشرينيات إلى ما عرفناه عنها بعد ذلك من ازدهار وشيوع، إذ لم تكن الحياة الأدبية قد عرفت حتى ذلك العهد سوى أعمال الريادة الباكرة، القليلة والدالة فى الوقت نفسه، سواء فى مجال الرواية التاريخية التى استهلها جرجى زيدان بروايته «المملوك الشارد» سنة ١٨٩١، أو الرواية الرمزية التى افتتحها فرنسيس المرّاش عندما كتب «غابة الحق» المنشورة سنة ١٨٦٥، أو شكل المقامة التى حاول تحديث قالبها السردى أحمد فارس الشدياق فى كتابه «الساق على الساق» المطبوع سنة ١٨٥٥، ومضى فى طريقه - لكن على نحو أكثر محافظة - محمد المويلحى فى «حديث عيسى بن هشام» وحافظ إبراهيم فى «ليالى سطيح» التى نشرها سنة ١٩٠٦.

أما ما أطلق عليه المرحوم عبدالمحسن طه بدر اسم الرواية الفنية، وهى الرواية التى رآها محققة ماتصوره عن مبادئ القص الحديث، فلم يكن قد صدر منها سوى «زينب» هيكل سنة ١٩١٣و«صحائف من حياة» محمد فريد أبو حديد سنة ١٩٢٠ و«ثريا» عيسى عبيد سنة ١٩٢٢ و«رجب أفندى» لمحمود تيمور سنة ١٩٢٨. ولم يكن طه حسين الذى أصدر «الأيام» سنة ١٩٢٩ كتب «دعاء الكروان»

التى سبقت ظهور «أديب» بعام واحد سنة ١٩٣٤، ولا فرغ إبراهيم المازنى من «إبراهيم الكاتب» التى نشرها سنة ١٩٣١، و لا أكمل توفيق الحكيم «عودة الروح» التى صدرت سنة ١٩٣٣، ولا فكّر عباس محمود العقاد فى رواية «سارة» التى ظهرت سنة ١٩٣٨. باختصار، لم تكن الرواية العربية قد عرفت سوى مجموعة قليلة، متناثرة، من نماذج البداية التى فرضت أسئلة ملحة عن وضع الرواية بالقياس إلى غيرها من الأنواع الأدبية وبخاصة الشعر، وعن أسباب تردد الأدباء المجددين فى الإقبال على فن القصص.

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة كانت تؤرق محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) لأسباب متعددة، منها حماسته لفن القصة الحماسة التى دفعت به إلى الإقبال على هذا الفن، حتى من قبل أن يكتب رواية «زينب» أثناء دراسته في باريس مابين سنتى ١٩١٠-١٩١١، ومنها إدراكه المبكر أن فن القصة يمثل النغمة الصاعدة فى الوعى الأدبى المحدث لعصر العلم، ومنها مادفعه إلى أن يؤكد أن القصة تكاد تستأثر بالأدب المنثور كله فى الغرب، وأنها تتقدم كل ماسواها من صور هذا الأدب، فالرسائل التى كانت ذات مكانة سامية فى زمن من الأزمان قد اختفت أو كادت، والقطع الوصفية القائمة بذاتها، والمكاتبات الأدبية طريفة الأسلوب، وما إلى ذلك من أنواع النثر، قد اندمج فى القصة وأصبح بعض ما تشتمله. وذلك فهمٌ دفع هيكل إلى

أن يسأل نفسه عن أسباب ضعف القصة فى الأدب العربى الحديث، وعدم جذبها انتباه أقرانه من الأدباء بالقدر الذى جذبت انتباهه، فكتب فى جريدة «السياسة الأسبوعية» مقالاته التى جمعها بعد ذلك بسنوات فى كتابه «ثورة الأدب» (١٩٣٣) وخصها بعنوان «سبب فتور القصص».

ويتوقف هيكل فى بداية ذلك الفصل عند ماكتبه المستشرق هـ. ر. چب عن الأدب العربى الحديث فى دراسته التى كان قد نشرها فى مجلة معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن فى مطلع الثلاثينيات، وهى الدراسة التى وقف فيها على فن القصص والرواية من فنون الأدب العربى الحديث، وأشار إلى أنها لم تتأصل بعد فى الآداب العربية. وتلك هى النقطة التى يبدأ منها هيكل بحثه، مؤكدا أن هذا الإقلال الغريب فى فن القصة والرواية فى الأدب العربى الحديث يثير السؤال عن أسبابه. ولاترجع هذه الأسباب إلى ضعف الخيال الذى ألحّ عليه المستشرقون من أمثال چب فى تبرير ضعف فن القصة أو نقصه بين فنون الأدب العربى الحديث، فمثل هذا التبرير يتناقض مع مايقوله كتاب الغرب وساسته طعنا فى الشرق بأنه خيالى، وبأنه لذلك لايقدر الطريقة العلمية فى البحث وفى سياسة الدولة وكيف يمكن أن يكون الشرقى خياليا وضعيف الخيال فى وقت معا؟! ولِمَ يكون العربى خياليا فى العلم والسياسة حين يكون الخيال مفسدا فيما يقول هيكل،

ثم يضعف خياله فى الفن القصصى للأدب حين يكون الخيال المتصل بواقع ما فى الحياة هو المرشد الأول لإتقان هذا الفن؟! أليس هذا كافيا للدلالة على أن الاتهام بالإسراف فى الخيال وضعف الخيال يقصد به فى الحالين إلى الطعن والتجريح لغايات لايرضاها العلم، وأن الغرض الحقيقى منه تثبيت الإيمان فى نفوس أمم الغرب بأنها متفوقة على الشرق فى كل شئ تفوقا يجعل من الحق لها أن تحكم أمم الشرق هذه وتستغلها من غير أن يكون فى ذلك اعتداء على ما للأمم من حق فى الحرية والسعادة؟! والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالمقصود بمثل هذه الآراء إشاعة الوهم فى نفوس أمم الشرق بأنها أمم عاجزة عن التقدم والتطور، فقيرة فى ملكاتها الإبداعية التى ترقى بها إلى الاستقلال الأدبى والفكرى والسياسى. ويمضى هيكل فى هذا الحجاج، مؤكدا أن مثل هذه النظرة من المستشرقين إلى أمم الشرق دليل على الغاية الحقيقية من الدعاية التى يلبسونها ثوب البحث العلمى والتاريخى، والتى يؤيدون بها مايدعيه بعض ساسة الغرب من أن الأقدار ألقت عليهم عبء تحضير أمم الشرق، على حين أن مطامعهم هى التى ألقت عليهم عبء العسف بأمم الشرق والاستبداد بشؤونها.

ولم يكن هيكل فى رد فعله على النظرة الاستشراقية فى هذا الجانب، تحديدا، مجافيا للصواب أو مسرفا فى الحماسة الوطنية،

فالواقع أنه كان يستهل الشوط الذى قطعته الثقافة الوطنية فى الدفاع عن نفسها إزاء عمليات تشويهها وإشاعة أنواع الوهم الزائف بين أفرادها. وهو الدفاع الذى مضى فى رحلة تطوره التى انتهت إلى خطاب مابعد الاستعمار فى السنوات الأخيرة، أعنى ذلك الخطاب الذى لعب كتاب إدوارد سعيد عن «الاستشراق» دورا مهما فى تأسيسه، من الزاوية التى يكشف بها الوعى النقدى عن عمليات التخييل الإيديولوچى التى يتضمنها الخطاب الاستعمارى باسم البحث العلمى والتاريخى. وهى العمليات التى ترتّبت عليها النظرة المؤدلجة إلى الشرق الغارق فى أوهام الحس وخدر الغريزة وبطالة العقل، النظرة التى لم ير أصحابها فى عمل أدبى استثنائى مثل «ألف ليلة» سوى دليل آخر على الشرق الغرائبى العجائبى الغارق فى لذائذه الحسية، البعيد كل البعد عن فن القص بمعناه الحديث الذى يتناسب وعصر العلم، ويسعى إلى تصوير ما فى الحياة من حقائق وما يتطلع إليه البشر من مثل عليا.

ويقدر ماعنى هيكل بنفى هذه النظرة الاستشراقية إلى الشرق، وإبراز القدرات الذاتية للإبداع الواعد فى أقطار الشرق الجديد، اهتم بتأسيس معانى «الشرق الجديد» نفسه فى الكتاب الذى ضم مقالاته حول الموضوع، مؤكدا حضور ذلك الشرق الذى ملَّ الإقامة فى الأطلال الخربة المتخلفة عن الماضى، فانطلق يبحث عن حضارة

المستقبل. وقد سئمت مصر كما سئم الشرق الجديد كله، فيما يقول، الجامدين من عُبَّاد الأطلال الخربة الذين ينعيون من خلالها كما تنعب حشرات الأشجار التى تنمو فى المقابر، واعتزمت مصر كما اعتزم الشرق الجديد كله إقامة حضارة جديدة تكون بعثًا لهما بعد هذه الرقدة الطويلة التى رقداها منذ القرن الخامس عشر الميلادى. وسبل هذه الحضارة الجديدة متعددة تعدد مجاليها، تصل ما بين وعود العلم الصاعد وآفاق الفكر الحر، كما تصل الأصيل الموروث من إبداعات الماضى بالجديد الواعد من إبداعات الحاضر الذى يرهص بالمستقبل.

وفن القصة بعض هذا الإبداع الجديد الذى يبشّر بالمستقبل الذى انحاز إليه هيكل وجيله، ولذلك شغل بالبحث عن الأسباب التى تؤدى إلى فتوره. وكما رفض النظرة الاستشراقية التى تبرر هذا الفتور، بما تنطوى عليه من تخييل إيديولوجى، رفض النظرة التى تقرن نقص هذا الفن فى الآداب العربية الحديثة باختلاف ما بين لغة الأدب ولغة الكلام، الاختلاف الذى يجعل قراء الأدب قليلين إلى حد يفتّ فى عضد الكتاب ويصدهم عن المضى فى سبيلهم، إذ يرى هيكل أن هذا السبب عام ينطبق على كل فنون الأدب ولايخصُّ القصة وحدها، فضلا عن أنه لايعدو أن يكون سببا عرضيا، لأن فن القصص فى الأدب الغربى يرجع إلى بدايات البعث الأوربى فى القرن الخامس عشر، حين كان الاختلاف بين لغة الأدب ولغة الكلام لايقل عن

الاختلاف الموجود اليوم فى اللغة العربية بين لغتى الكلام والكتابة، ومع ذلك ازدهرت حياة الأدب فى أوربا، وكان للقصة مكان رفيع منذ القرن السادس عشر. وإذن، فهذا السبب وحده لاينهض حجة على النقص الذى لاحظه معاصرو هيكل فى شأن القصة فى أواخر العشرينيات، ولابد أن تقترن به أسباب أخرى فعلية لم تكن موجودة فى الغرب على حين كانت موجودة فى الشرق العربى إلى أواخر العشرينيات من هذا القرن على الأقل.

وأول هذه الأسباب الفعلية، فى تقدير هيكل، هو ذيوع الأمية وعدم انتشار التعليم فى الشرق العربى انتشارا كافيا، فهذه الأمية الذائعة تحول بين الجمهور وقراءة القصص كما تحول بينه وبين الاستماع لها مع تقدير ما تحتويه من فنون الأدب، وذلك لجهل الجمهور بهذه الفنون من جهة، ولأنه لو استمع لها لما زاد ذلك من انتشارها بما يعوض صاحبها العوض المادى الذى يشجعه على المضى فى كتابة مايوحيه إليه خياله قصة بعد قصة. وكان هيكل يتوقع أن تختفى الأمية مع سير حركة التعليم فى بلدان الشرق العربى. ومع نجاح المجددين فى جعل أساليب الكتابة بعيدة عن ذلك التعقيد الذى كان يقدره أسلافهم، والذى كان يقعد بالكاتب عن متابعة السير فى فن القص، ويصرف اهتمام القارئ عن متابعة السرد الذى يعوقه التعقيد اللغوى عن تدفقه.

ويضيف هيكل إلى ذيوع الأمية فتور الأغنياء عن دعم الأدب بعامة والأدب القصصي بخاصة، فذلك الدعم هو الذى شجع كتاب أوروبا فى القرون التى تلت النهضة، خصوصا بعد أن برز دور المرأة في المجتمع وتأكد حضورها الثقافى، فقد كان لسيدات قصر لويس الرابع عشر الأثر الأكبر فى مساعدة كبار شعراء العصر وكتابه، ولسيدات «صالونات» الأدب الكبرى فى القرن الثامن عشر الأثر الأكبر فى حماية كبار كتاب ذلك العصر وتشجيعهم. ورغم ماكان يتهم به بعض أولئك السيدات من الخفة والطيش فيما يقول هيكل، فإنهن أَدَّين لبلادهن أجل خدمة بما دعمن به فنا من أرقى الفنون وأجملها. ولو أن كتاب الشرق العربى وجدوا مثل ما وجد كتاب القرن السابع عشر من معاضدة لويس الرابع عشر، ثم من حماية فضليات السيدات وعطفهن وتشجيعهن ماوجد أولئك، وما وجد كتاب القرن الثامن عشر من بعدهم، ومايزال الكتاب يجدونه حتى العصر الحاضر فى صور تتفق مع حياة هذا العصر الذى نعيش فيه، لرأينا الأدب العربى بعامة والأدب القصصى بخاصة يجد من صور الإلهام مالم يعرف حتى يومنا هذا، ووجدنا فيه نشاطا وحدة وإبداعا وفيض خيال.

ويؤكد هيكل أهمية السبب الأخير بقوله إن أثر المرأة لم يحفز الأدب فى الغرب وحده إلى نهضة كبرى كالتى نهضها فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بل كان كذلك هو الذى حفز الأدب دائما

فى كل الأمم وفى كل العصور. والقصة، بوجه خاص، تصوّر الحياة تصويرا تمليه العاطفة ويحلله العلم فيما يقول هيكل. ولا سبيل إلى هذا التصوير مالم تشارك المرأة بوحيها وإلهامها، ومالم يتصل هذا الوحى والإلهام ليجددا نفس الكاتب ويدفعا به إلى حياة فنية جديدة كلما أذنت قوته بالفتور أو الضعف. وهذا الوحى والإلهام من جانب نصف الإنسانية الثانى هو فى كثير من الأحيان خير عزاء عما يفقده الكاتب أو الفنان من ربح مادى، بل فيه دافع إلى التضحية بهذا الربح فى سبيل الفن مادامت أدوات هذا الفن كاملة.

ولكن هل كان هيكل يتحدث هنا عن حضور المرأة بوصفها عنصر تشجيع للكاتب ومصدرا من مصادر الإلهام أم كان يتحدث عنها بوصفها عنصرا فاعلا فى العملية الإبداعية، لها ما للرجل من حقوق مساوية فى الإبداع وقدرات مكافئة فى الكتابة؟ الواقع أن هيكل كان يتحدث عن البعد الأول وليس عن البعد الثانى، وكان يفكر فى المرأة بوصفها مفعولا للكتابة وليست فاعلا لها، مصدرا للإلهام وليست طرفا فاعلا فى تجسيده، فالمرأة الكاتبة نموذج لم يعرفه هيكل فى محيطه الثقافى إلا نادرا، ومثيلات زينب فواز صاحبة رواية «حسن العواقب» (١٩٠٥) ولبيبة هاشم صاحبة «فتاة الشرق» (١٩٠٧) كن أقل من أن يمثلن ظاهرة فاعلة الحضور في الكتابة إلى ثلاثينيات هذا القرن وربما بعد ذلك بأكثر من عقد. ولذلك كان الحضور النسوى فى

القصة العربية الحديثة هامشيا إلى أبعد حد، أقرب إلى بلاغة المقموعين التي لاتوجد إلا بمقدار بعدها عن مركز الهيمنة الذكورية حتى على مستوى القصة التي كانت هامشية بدورها. وفي الوقت نفسه، كان كتاب ذلك المركز، فضلا عن كتاب الطليعة المعارضين له، يفكرون في هموم الكتابة عموما، والقصة خصوصا، على نحو لاشعوري، بوصفها هموما ذكورية بالدرجة الأولى، التركيز فيها على دور الرجل الفاعل في الوجود الأدبي ومحوره الأساسي في الوقت نفسه.

ولذلك لم يفكر هيكل في المرأة من حيث صلتها بأسباب فتور القصة إلا بوصفها عامل تشجيع ومصدر إلهام فحسب، وليس بوصفها كاتبة لها ما للرجل (الكاتب) من حقوق الكتابة وأنواعها، وعليها ما عليه من واجبات الكتابة وإبداعها، فهي مفعول الكتابة (الذكورية) وبعض موضوعها وأحد أهدافها في التمرد على قيود المجتمع التقليدي والسعي وراء مجتمع محدث وكتابة محدثة في الوقت نفسه، لكنها في ذاتها ظلت بعيدة عن دائرة التفكير في أسباب فتور القص من حيث هي الطرف المكافئ للرجل والفاعل في الكتابة وبالكتابة داخل مجتمع الهيمنة الذكورية.

هكذا، انتهى هيكل إلى تكييف وضع المرأة التي دافع عن حضورها في كتاباته، وجعل علاقتها بأسباب فتور القصص علاقة

المفعولية وليست علاقة الفاعلية، فكان تبريره لأسباب فتور القصص وجها آخر من أوجه أسباب فتور الإبداع النسائي وضعف حضوره اللافت في السياق الثقافي الذي تَمثّله وحاول التمرد عليه في الوقت الذي استجاب لاشعوريا إلى مقتضياته ولذلك مضى في تكييف ما رآه مرتبطا بوضع المرأة، ضمن أسباب فتور الفن الذي أحبه، وقرن غياب أثر المرأة في القصص بما لاحظه من أن الكثيرين الذين يكتبون في الشرق العربي يقفون عند القصة الأولى، يروون فيها تاريخ عاطفتهم الأولى حين كان الشباب لا يزال يدفعهم إلى تخليدها، فإذا وقعت لهم بعد ذلك تواريخ عاطفية أخرى، ولم يكونوا قد وجدوا التشجيع من ربح مادي أو رعاية عظيم أو تشجيع سيدة مهذبة، تعرف كيف ترتفع بهم إلى مافوق الاعتبارات الثانوية فتقوى ضعفهم وتلقى عنهم غبار فتورهم، نزعوا إلى الناحية التي يرونها أوفر كسبا وأكفل بالشهرة والمجد، وإن تكن شهرة سريعة الانطفاء ومجدا مقضيا عليه بالزوال.

ضعف فن القصة

أتصور أن إلحاح هيكل على أهمية التخصص فيما كتبه عن الأسباب الممكنة لضعف فن القصة يضيف سببا آخر إلى الأسباب التى رأى فيها ماحال دون وصول هذا الفن إلى ما رآه جديرا به فى نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات. وهو سبب يصل بين هيكل وأقرانه من أمثال طه حسين وإبراهيم المازنى وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وغيرهم من أبناء جيل ثورة ١٩١٩ الذين لم يفرغوا لهذا الفن وحده لعوامل متعددة، حالت بينهم وأن يكونوا متخصصين فيه دون سواه وكانت النتيجة أن ما أبدعوه من هذا الفن، ضمن مشروعهم التنويرى العام متعدد الجوانب والإنجازات، ظلَّ بمثابة نماذج دالة، مهّدت الطريق للأجيال اللاحقة التى لم تعرف معنى التخصص الكامل فى هذا الفن إلا مع نجيب محفوظ، ذلك الرائد الفذّ الذى رأى فى فن القصة «شعر الدنيا الحديثة» الزاخرة بإبداعات العلم وكشوفه، والذى وصلت القصة على يديه إلى آفاق لم تصل إليها من قبل، وفتحت أمام الأجيال التى تعلمت منه حرية التجريب وتنوعه ما أضاف إلى عوالمه الباهرة.

ولكن إذا كان غياب التخصص سببا من الأسباب الأساسية التى تضاف إلى غياب حضور المرأة، فى إجابة هيكل عن السؤال الأساسى لتخلف فن القصص فى عصره، فإن هذا السبب يرتبط بالمبدع من الزاوية التى تعطفه على القراء فى دائرة التخلف التى تشيع فيها الأمية من ناحية، ولا ترتقى فيها الثقافة بما يدعم التربية السليمة للعواطف والمشاعر من ناحية ثانية. أما الأمية فإنها تتقلص بدوائر القراءة، وتحول دون القاص والوصول إلى أكبر عدد من القراء، فتظل رسالته التى تنطوى عليها رؤيته الإبداعية سجينة العدد المحدود من النسخ التى لم تجد قراءها. وسواء كانت هذه الأمية جهلا بالقراءة أو جهلا بقيمة الآداب والفنون، خصوصا فى حالة أمية المتعلمين الذين لايعرفون الآفاق الرحبة للثقافة فى معناها الواسع، فإن هذه الأمية مسؤولة عن سبب لافت من أسباب فتور القص، خصوصا إذا قسنا علاقة القاص العربى بقرائه على علاقة القاص فى الأقطار التى تخلو من الأمية العامة والأمية الخاصة، حيث يصل المطبوع من العمل القصصى الواحد إلى ما يجاوز عشرات الألوف إن لم يصل إلى مئات الألوف. والقصة الحديثة تختلف عن المسرحية أو الشعر من المنظور القرائى، لأنها أحوج ما تكون إلى العين القارئة للفرد المتوحد فى فعل القراءة، وذلك بالقياس إلى الشعر الذى يمكن الاكتفاء فى فعل تلقيه بالاستماع إليه، خصوصا فى المجتمعات التى تغلب عليها التقاليد

الشفاهية، وكذلك المسرح الذى يخاطب الحواس مجتمعة فى لحظة الأداء الجمعى التى هى لحظة تلق جمعى بالقدر نفسه، لاتنطوى على فعل الاستقبال الفردى لعين قارئ الرواية المتوحد بالضرورة.

وقريب من الأمية ما يتصل بها من تدنى الوعى الثقافى العام، وغلبة النوازع البدائية فى الاستجابة إلى رؤى الإبداع وآفاق الفكر. ولذلك يضيف هيكل ما يؤكد أن ضعف أدب القصص كضعف استمتاعنا بالحياة استمتاعا كاملا يرجع إلى عدم تربية عواطفنا تربية صحيحة، ذلك لأن هذه التربية هى التى تكفل للعواطف حسن الاستمتاع بالحياة فى أجمل صورها وأكثرها سموا وسناء ونورا، فتكفل ازدهار أدب القصة ازدهارا لاسبيل إليه فى حياة ناقصة متبلدة العواطف، إلى حد يجعل أهواء المرء وشهواته تحل من نفسه محل المشاعر السامية، فتفسد عليه الحياة التى لايرى منها سوى جوانبها الغليظة الفجة. وكل فن لايصدر عند صاحبه عن حبه لجانب من جوانب الحياة التى تسعى إلى مجاوزة الضرورة لايمكن أن يزدهر. وفن القصص أكثر من سائر الفنون حاجة لحب صاحبه الحياة المتغيرة صوب الأجمل، لأن القصص صور التغير فى الحياة الساعية إلى الكمال فى صراعها مع أضداده ونقائضه، وفى تأبيها على العواطف الهزيلة التى لاتستطيع أن ترتفع عن مقام الغرائز إلا بمقدار ضئيل.

وكان هيكل يؤكد، نتيجة هذا السبب، أن القصة، أيا كانت الحوادث التى ترويها، إنما تدل على فكرة وتتصل بمثل أعلى فى نفس كاتبها. ولذلك كان الكتاب القصصيون الذين استحقوا البقاء من ذوى السعة فى العلم والاطلاع إلى جانب مالهم من موهبة الفن القصصى فى التصوير والسرد، وما تنطوى عليها أعمالهم من رؤى تضيف إلى العالم ما يغنيه، وتسهم فى الانتقال بقارئها من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، دليلا على أن الفكر هو أفق الرؤية، والإبداع السردى هو صياغة هذه الرؤية بما يفرض حضور أصحابها من الكتاب على الوعى القارئ. هؤلاء الكتاب القصصيون يحرك اطلاعهم روح التأمل السردى للمثل العليا التى يطمحون إليها. والفارق بينهم وبين الفلاسفة هو الفارق بين إبداع الخيال وإبداع الفكر المجرد، الفارق الذى يرد قيمة القص إلى ماتتجسد به رؤاه فى الحياة وبالحياة، وإلى ما يرسمه القاص بواسطة معطيات الحياة الحية من عوالم إبداعية يراها ويحسها عامة أهل الحياة، لأنها متصلة بعواطفهم ومشاعرهم وبالواقع المحسوس فى الكون الذى لا يستعصى على الإدراك، ولايحتاج إلى انقطاع ودراسة قد يحولان بين الشخص وبين أن يدرك كثيرا مما فى الحياة غير ما انقطع له واختص به.

ويعنى ذلك أن الفن القصصى يعبر بطريقته الخاصة عن الحقائق التى يكتشفها، والتى ينافس بها العلم، بل قد يسبقه، فى

الدلالة عليها. وإذا صح أن الفن يعبر عن الحقائق بطريقته الخاصة فإن طبيعته النوعية تساعد القارئ على التحصيل منه أضعاف مايحصل من مقررات العلم فيما يقول هيكل، وخصاله الحدسية كثيرا ماتفضى به إلى أن يسبق العلم إلى الكشف عن الحقائق، فكثيرا ما يصل إلهام الفنان إلى ما تضطرب أمامه أدوات العلم عصورا وعصورا قبل أن تصل إلى إقرار ماكشف الفن عنه فيما يقول هيكل.

ولا تنفصل قدرة الفن على الكشف عن القدرة على خلق عوالم جديدة، عوالم تسهم فى صراع الحياة مع أضدادها التى تعوقها عن الوصول إلى مستوى الحرية، فتدفع بالإنسان إلى الارتقاء نحو المثل العليا التى لايكف عن التطلع إليها. ولايخلو صراع الحياة مع أضدادها من الأبعاد الاجتماعية والسياسية التى رأى هيكل فى تقاليدها الجامدة ولوازمها الفاسدة ما يضيف إلى أسباب فتور فن القصة وإذا كانت الأبعاد الاجتماعية ترتبط بغلبة التقليد والنفور من روح التجديد، ذلك الروح الذى ألح هيكل على أهميته فى مذكرات الشباب، فإن هذه الأبعاد ترتبط بالوضع المتخلف للمرأة التى هى لحمة فن القص فى حضورها الخلاق الذى هو حضور نصف الإنسانية الثانى فيما يصفه هيكل.

ولم تكن مصادفة أن تشغل قضية المرأة الحيز الأكبر من مذكرات الشباب التى كتبها هيكل فى باريس، وأن تكون المرأة بؤرة

الأحداث وعنوان الرواية التي حاولت بوسائلها الخاصة الدفاع عن الحق الإنساني للمرأة في مواجهة ما أسمته «ظلامات الجمعية»، أو المعتقدات الفاسدة للمجتمع الذي عانت فيه أمثال زينب في روايته الرائدة التي كانت بمثابة «مناظر وأخلاق ريفية».

ولم يكن من قبيل المصادفة كذلك أن يرتبط الهجوم الأخلاقي الباكر على فن القص بأثره الأخلاقي على المرأة، ومايمكن أن يؤدي إليه هذا الفن من تهييج العواطف وإثارة دواعي الشهوة. وقد نقل أحمد الهواري، في دراسته الرائدة عن نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عن ناقد مجلة «المقتطف» ماكتبه في أغسطس ١٨٨٢ عن ضرر قراءة الروايات، مؤكدا أن الشابة إذا قرأت «رواية حبية» جعلت تستغنم كل فرصة لقراءة مشاكلها فيضيع وقتها سدى، وتهمل واجباتها، وتغدو فريسة لاندفاع العاطفة التي توقعها في الندم أخيرا. وقد كتب أحمد لطفي السيد نفسه في «الجريدة» في نهاية شهر يناير من سنة ١٩١١ عن الحب والصداقة متأثرا بالهجوم على فن القصة، فطالب بإنشاء قلم مطبوعات كقلم مطبوعات الحكومة تكون وظيفته وضع «كتاب القصص ومعربي القصص تحت المراقبة، حتى لايضيفوا إلى التشويه الطبيعي في الأمزجة تشويها آخر صناعيا». ويمضي في هذا الاتجاه مؤكدا أن أغلب الفتيان أو الفتيات في سن معلومة تسحرهم القصة، فتسري إليهم العدوى من أخلاق أبطال الروايات إذا قرأوها في خلواتهم.

ولاشك أن النظرة الاجتماعية المسترييبة فى المرأة بوجه عام، والنظر إليها بوصفها عورة ينبغى سترها والحذر من كشفها أو الحديث عنها، وهى النظرة التى حاول مقاومتها رواد التنوير الذين اهتموا بتحرير المرأة، ابتداء من رفاعة الطهطاوى صاحب كتاب «المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين» مرورا بقاسم أمين صاحب كتابي «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، كانت النظرة السائدة التى دفعت هيكل إلى نشر الطبعة الأولى من رواية «زينب» دون ذكر اسمه عليها، واستبداله كلمتى «مصرى فلاح» بالاسم الذى يدل عليه، فقد خشى - فيما خشى - من معرة كتابة «رواية حبية» فى مجتمع لايزال ينظر إلى المرأة بوصفها عورة، ويتعامل معها على أنها «حيوان المتا ع والشهوة» على نحو ماكتب هيكل نفسه فى مذكراته، مجتمع لايطيق المتزمتون فيه حديث الحب أو حتى ذكر أسماء السيدات فى مجالس الرجال. ولم يضع هيكل اسمه على روايته إلا بعد أن اطمأن إلى تقبل الرأى العام لكتابة الرواية من ناحية، ودوران الرواية حول موضوع الحب الذى أسهم الكتاب السابقون عليه، وبخاصة جرجى زيدان، فى تأكيد جوانبه الأخلاقية الإيجابية من ناحية أخرى.

ولولا هذه النظرة ماقصّ إبراهيم المازنى فى مقالته الأولى عن رواية «زينب» التى نشرها فى «السياسة الأسبوعية» فى السابع والعشرين من أبريل سنة ١٩٢٩، عن ذلك الشيخ الشاب الذى دخل

على هيكل، وهو يحادث المازنى فى أمر من الأمور، طالبا نسخا من رواية «زينب»، فتحرج أن ينطق اسمها أولا، وبدون ألقاب ثانيا، كما لو كانت «زينب» إحدى قريبات هيكل اللائى لا يليق، ثالثا، التصريح باسمها، على الأقل دون ألقاب، فى المجالس التى تضم من ليس من الأقرباء. وشبيه بذلك ما رواه المازنى عن صديقه الذى لامه على كتابة قصة من المنظور نفسه، كما لو كان لا يختلف كثيرا عن الشيخ الشاب الذى لم ير فى القص إلا ما يكشف عن المستور الاجتماعى الذى يحرص المجتمع المحافظ على الإبقاء عليه فى ستره وحجابه، بعيدا عن مضرة القص الذى ينطق المسكوت عنه من العادات الاجتماعية، ويسلّط أضواءه الكاشفة على العورات التى يخفيها المجتمع التقليدى رياء ونفاقا. وخطورة هذا الفن من وجهة نظر هؤلاء المحافظين المتزمتين أنه يضع المجتمع فى مواجهة نفسه، كما لو كان يطالع نفسه فى مرآة تريه آثامه ونواقصه. ولن يبادل مثل هذا المجتمع القصة كشفا بكشف، أو اعترافا باعتراف، بل يناصبها العداء، ويشكك فى سلامة نوازعها الأخلاقية، فى نوع من أنواع الآلية الدفاعية التى تخفى مبرراتها الأصلية.

ولايخلو مثل هذا المجتمع التقليدى من سبب آخر يشير إليه هيكل، فى حرصه على تعداد أسباب فتور القص، وهو سبب يتصل بالأخلاق التى تشيع فى المجتمعات التقليدية التى تضطرب فيها القيم،

وتختلط لديها المسميات، فتشيع فيها نزعة هدم وتدمير لكل ما ينطوى على قيمة أصيلة. وهى نزعة يلحظها هيكل فيما يعدده من أسباب فتور القص، ويرى فيها عائقا لايزال متحكما فى أخلاق الشرق من الميل إلى هدم كل رجل ذى قوة وموهبة، وهدمه لأسباب لا صلة لها البتة بقوته وموهبته. فهذا كاتب قدير ولكنه يختلف معنا فى الرأى السياسى، أو ينافسنا فى صفقة من الصفقات، أو يثقل علينا ظله فيما يقول هيكل، وإذن يجب علينا هدمه أمام الجمهور وإن اعترفنا له فيما بيننا وبين أنفسنا بالتفوق والمقدرة. ومادمنا لانستطيع أن نهدمه من طريق النقد النزيه فيجب أن نحتال لذلك من كل طريق آخر. ويمضى هيكل فى عرضه قائلا إن كثيرين للأسف يضعفون أمام هذه «المهاجمات» غير الشريفة، ويرون فيها جحودا لجهود أكبر همهم منه خدمة لغتهم وبلادهم أكثر من خدمتهم أنفسهم، فيعدلون عن متابعة سيرهم وينزعون إلى ناحية آمن لكرامتهم وشرفهم وأكفل بحياة أكثر طمأنينة ودعة. وإذا كان من بين الكتاب من لايحفل بهذا الجحود، فى سبيل الرسالة التى يستشعرها فى داخله، فإن صاحب الموهبة لايستطيع من غير معاونة الأنصار والمؤيدين أن يرى فى حياته تمام النجاح لرسالته. ولو أن الهدم خفت فى النفوس وطأته، وحل محله التقدير النزيه لثمرات الأقلام، لقوّى ذلك من هذا الضعف الذى يلاحظه الكثيرون فى القصة والرواية فى الأدب العربى.

ومن اليسير أن نلحظ التجاوب بين الجوانب الذاتية والموضوعية في صياغة هيكل لهذا العامل السابق، حيث يلتقى العام والخاص، ويغدو جمود التقاليد الذى كان سببا للهجوم الأخلاقي على فن القص الوجه الآخر من اختلاط القيم الذى يؤدى إلى شيوع نزعة الهدم وتدمير كل ما ينقض المتعارف عليه من الأعراف البالية. وأتصور أن المرارة الذاتية التى تتسرب من بين سطور هيكل فى صياغة هذا العامل ليست سوى نغمة متكررة الرجع، نجدها عند غيره من أبناء جيله الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد فى المجالات المتعددة التى اقتحمها مشروعهم التنويرى، أعنى الاقتحام الذى أهاج عليهم التيارات المحافظة، وفرض عليهم تحمل الكثير من شواظ هذه النزعة الملازمة لتيارات الجمود، وهى الشواظ التى تصل بين أجيال الاستنارة المتعددة فى دلالة الثمن الباهظ الذى لابد للكاتب أن يدفعه ليكمل إسهامه فى الانتقال بالمجتمع من وهاد التخلف إلى ذرى التقدم.

ولكن الذى لم يشر إليه هيكل فى هذا المجال، تحديدا، وإن كانت السياقات المتجاوبة لكتاباته تفضى إليه، أن شيوع هذه النزعة ليس سوى لازمة من لوازم الاستبداد الذى يشيع فى المجتمعات التقليدية ويعوقها عن التقدم، خصوصا حين يجد ما يدعمه من استبدال النقل بالعقل والتقليد بالابتكار فى المجالات الفكرية والاعتقادية والاجتماعية، وما يتقوى به فى المجالات السياسية من نفى

التعددية وحق الاختلاف، وفرض هيمنة بطريركية لا سبيل معها إلا للصوت الواحد الهابط من الأعلى إلى الأدنى فى كل الأحوال.

وقد تحدث هيكل عن هذا النوع من الاستبداد الشرقى فى مجالات متعددة، وأرجع إليه ضعف الأدب القومى كما أرجع إليه تخلف وضع المرأة وحرمانها من أبسط حقوقها الإنسانية، فكتب فى مذكراته بتاريخ الخامس من أغسطس ١٩٠٩، مؤكدا أن هذا الاستبداد «تخلل نفوسنا، وأفسد ملكاتنا، وتوصل شره إلى الدخول فى دمنا، فلم يبق فى الإمكان أن نتخلى عن الظلم بل تدفعنا نفوسنا إليه».

هذا الاستبداد الذى تخلل الدماء والنفوس فيما يؤكد هيكل هو السبب الذى يؤدى إلى شيوع نزعة الهدم التى يتحدث عنها فى الآلية التى يتحول بها ضحايا الاستبداد إلى المقتولين القتلة، خصوصا حين يعكس وعيهم المستلب القمع الواقع عليهم فيشعه معيدا إنتاجه، بما يحيل المظلوم إلى ظالم لمن هو أدنى منه، أو الضحية إلى جلاد لمن هو مثله فى الموقع، فيقترب المجتمع كله من صورة الغابة التى لا يعرف فيها مقتول من قاتله ومتى قتله.

وإذا كان هذا الجانب لاينطبق على فن القص وحده، ويجاوزه إلى غيره من أنواع الآداب والفنون وألوان الفكر والإبداع فى الوقت

نفسه، فإنه يشير على الأقل إلى الأبعاد السياسية التى لم يغفلها هيكل والتى رأى فيها السبب الأخير من أسباب فتور القص، فاختتم تحليله لهذه الأسباب بتأكيده، وأضاف إليه أن ما يلزم عنه من حروب ومعارك مستمرة يصرف الأذهان عن التأمل الهادئ الذى يتطلبه فن القص. ويؤكد هيكل أن هذا العامل الذى شمل العالم كله كان أبعد أثرا فى الشرق لأن الحرب (العالمية الأولى) بعثت إلى الشرق هزة عنيفة أيقظته من سباته وفتحت عيونه على نواحى الحياة المتباينة، فجعلته من أجل ذلك فى شئ من الحيرة أى طريق يسلك، ثم كان الطريق الأول والأقدس هو التخلص من حكم أمم الغرب إياه. وهذا التخلص يقتضى نضالا لايقل قوة ولاخطرا عن نضال الحرب بين الأمم المسلحة، فكما تستنفد الحرب جهود الأمم كلها، كذلك استنفدت هذه الثورات السلمية كل جهود أمم الشرق، ودفعت بالكتاب إلى أن يضعوا قواهم ومواهبهم فى خدمة بلادهم والانغماس اليومى فى معارك الاستقلال السياسية، على النحو الذى باعد بينهم وبين التفرغ لفن القص والانقطاع له رغم أهميته التى ظلت تلح على وعى هيكل

فن القصة والمرأة

يبدو أن ماكتبه محمد حسين هيكل عن أسباب فتور القصص في أواخر العشرينيات أثار شجون معاصريه، ودفعهم إلى البحث المجدد في أسباب ضعف القصة والرواية في الآداب العربية، فكتب محمد عبدالله عنان معقبا على ما كان هيكل يكتبه في "السياسة الأسبوعية" ابتداءً من الخامس عشر من يونيو ١٩٢٩، وتوقف بوجه خاص (فيما نشرته السياسة الأسبوعية في مارس ١٩٣٠) على تأثير المرأة في حضور فن القصة، منطلقا من إشارة هيكل الوجيزة إلى تعضيد السيدات للأدباء في عصر لويس الرابع عشر وفي القرن الثامن عشر، وما أفاضته صالونات (يترجمها محمد عبدالله عنان بكلمة. "أبهاء") هاتيك السيدات على كبار الكتاب من صنوف الرعاية والحماية، وما لوحي المرأة وإلهامها بوجه عام من عميق الأثر في تجديد نفس الكاتب وصقل فنه وإذكاء خياله. ويمضي عنان في تفصيل هذا العامل تحديدا، مؤكدا أن الخيال الذي هو عماد القصص لا يزكيه وحي المرأة إذا لم يستكمل من قبل كل عناصر مادته. ولاتوجد عناصر هذه المادة إلا في حياة اجتماعية تؤدى فيها المرأة أكبر دور، وفي نظم وتقاليد اجتماعية يتغلغل فيها الأثر النسوي، وفي مبادئ للأخلاق وحدود للحياء يكون للمرأة في صوغها أكبر الأثر، ويجد فيها

الكاتب القصصي مجالا واسعا لتكييف الأهواء والعواطف. وهذه الحياة الاجتماعية التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها هي مبعث الإلهام لكتاب القصص الغربي. وقبل أن تقوم مثل هذه الحياة الاجتماعية في الغرب، كان القصص الغربي يقف كالأدب العربي عند أناشيد الحرب وأخبار الفروسية ونوادر الملوك والعظماء. أما القصص والروايات التي تقوم على تصوير الحياة الاجتماعية في كل مظاهرها وكل العواطف البشرية التي تبعثها تغيراتها، فلم توجد إلا بعد أن أصبحت هذه الحياة حرة مزدهرة، وبعد أن تبوأت المرأة مقامها في الوحي والتأثير، لا في صغائر الأمور المحصورة في دائرة الأسرة الصغيرة، ولكن في عظائم الأمور المتعلقة بالسياسة والحرب والسلام، وبالأخص في كل ما يتعلق بتكييف العواطف وتهذيب الأنفس وصوغ الحياة والخلال.

وقد بدأ القصص العربي كما بدأ القصص الغربي في الميدان الضيق نفسه، فلم يجد مادته في غير أخبار الحرب والفروسية ونوادر الملوك والعظماء وطرائف الشعراء والأدباء. أما الخيال في ذاته فلم يكن ينقص الأدب العربي. ولكن أفقه القصصي ظل ضيقا، جافا، لايمتزج بكثير من العواطف الرقيقة، ولا يصقله وحي المرأة، لأن المجتمع الذي يقوم عليه لم يكن ينزل هذا الوحي منزلة كبيرة. هكذا، نشأ القصص العربي، وهنا يقف إلى يومنا فيما يقول عنان في مطلع

الثلاثينيات. يقصد بذلك إلى أن المجتمع الذى اتخذ من هذا الفن مادته ظل إلى عهده يقوم على الأسس نفسها التى كانت له فى العصور القديمة سواء فى قواعد الأخلاق والقيم، أو فى تكييف علائق المرأة والرجل،أو فى تصوير الحب والشرف والعفة وما إليها. بعبارة أخرى، ظل المجتمع العربى محتفظا بكثير من نظمه وتقاليده فى الأسرة وفى الحياة الاجتماعية، وظلت قواعده الجوهرية قائمة على الأصول القديمة. وظلت المرأة تأخذ مركزها الشرعى فى الأسرة وفى المنزل وفى المجتمع فى حدود هذه القواعد.

ويمضى عنان قائلا إن عصور العزة والفروسية التى أمدت القصاص قديما بموضوعات الأناشيد والقصص الحربية قد مضت، وتهدمت القصور التى كانت مرتعا لخيال الرواة بكل ما كانت تموج به من مختلف الأوضاع الاجتماعية، تلك الأوضاع التى تغلغل فيها أثر النساء إلى حد إقامة ملك وتحطيم ملك ثم إقامة ملك نسوى، وغاض نفوذ المرأة فى عصور الانحلال والجهل فلم تستطع أن تملأ مركز الوحى والتأثير كما كانت تفعل من قبل. أضف إلى ذلك أن ما تبوأته المرأة من مكانة الوحى والإلهام لم يجاوز فى ظل المجتمع التقليدى فى الشرق العربى أو الإسلامى حدودا معينة، لأن القواعد والمبادئ والتقاليد التى قامت عليها الحياة الاجتماعية وقفت بهذا التأثير عند نواح بعينها فى معايير الشرف والعفة والأمانة والكرامة والخلال

والحياء. وذلك واقع يدفع إلى القطع بأن المجتمع الشرقى الإسلامى متى بقي على ماهو عليه من تقليد لن يمد كتاب القصص العربى يوما بمادة واسعة أو غزيرة كالتى قدمها المجتمع الغربى إلى كتاب الغرب، أو أن يغدو الأثر الذى يفسحه المجتمع التقليدى للمرأة ذات يوم وحيا للفن أو للخيال.

وما فعله محمد عبدالله عنان بهذا النوع من التوصيف لعلاقة فن القصة بالمرأة فى الشرق أنه أنطق بعض المسكوت عنه فى جملة الأسباب التى ذكرها هيكل عن أسباب فتور القصص بوجه عام، وكان أكثر اندفاعا فى الكشف عن العلة الأساسية التى رأى فيها أُسَّ الاتّباع فى الثقافة العربية التى ظلت تحتفى بنواهى التقاليد ومصادراته أكثر من احتفائها بمغامرات الإبداع وتجاربه. فقد رأى عنان أن هذه العلة الأساسية هى العقبة الصعبة التى اصطدم بها القصص فى أزهر عصور الأدب العربى، والتى انكسرت عليها جهود أولئك الذين حاولوا بعث القصة أو الرواية العربية إلى مطلع الثلاثينيات. ويؤكد عنان ذلك بقوله إن الدكتور هيكل نفسه، على ما يبديه من تفاؤل فى مستقبل القصة العربية، لم يجد مادة لروايته "زينب" إلا فى المجتمع الريفى الأدنى الذى حررته السذاجة والبساطة من التقاليد التى تتغلغل فى المجتمع الأعلى، والتى تحيط المرأة بحجب من الغموض والخفاء والحجاب والنقاب. وبالقدر نفسه لم يجد هيكل مادة لمحاولاته القصصية الأخرى إلا فى الأدب الفرعونى. وقد

يستطيع ذات يوم، فيما يقول عنان، أن يستخرج مادته من المجتمع الأنيق أو المتوسط، لكنه لن يجد فى جولاته الخيالية ما يجده الكاتب الغربى من السعة والغزارة والتباين والحرية. ويعتقد عنان أن هيكل لابد أن يحدِّث قراءه يوما بما سيلقى من حرج وصعاب فى اختيار أبطاله وبطلاته، وبما يلقى من عثرات فى سبيل صوغ مايريد صوغه من صور الحب والبغض والعطف والانتقام وغيرها من وثبات النفس والقلب والأهواء.

ولايتردد عنان فى أن يقول لقراء "السياسة الأسبوعية" إنه ليس من المتفائلين بمستقبل القصص مثل رئيس تحريرها، وإن جهود هيكل وجهود زملائه فى هذا السبيل ستبقى محاولات فردية وصورا لنواح قليلة فقط من حياة المجتمع الذى يتخذونه مسرحا لخيالهم وفنهم. وهذه الصور القليلة لايمكن أن يكون قوامها غير هذه اللمحات الضئيلة التى يقترب فيها المجتمع الشرقى والإسلامى بصفة خاصة من المجتمع الغربى فى الخلال والذوق ونمى تطور الأفهام والعواطف وبالأخص فى معيار الأخلاق والحياء. وهذه اللمحات شواذ ينتزعها كاتب القصة انتزاعا، وتبقى برغم كل ما يسبغه عليها من ثوب شرقى أو إسلامى أو مصرى صورا مفردة لاتعبر عن حقائق هذا المجتمع وتقاليده الأصلية، وتقصر دائما عن ترجمة عواطفه وخلاله، ولا تؤدى بذلك مهمة القصص الصميمة.

ويكمل عنان محاجته الأساسية بأنه لايرى معنى للتمثيل بقصص ألف ليلة أو الاستشهاد بها، أولا لأن معظم هذه القصص ليس من وضع المصريين ولا العرب وأغلبها من وضع فارسى فيما يعتقد، وثانيا لأنها لا يصح أن تتخذ نموذجا صادقا للحياة الخاصة الصحيحة فى العصور التى يتحدث عنها. وإذا كانت هذه القصص قد بلغت فى فن الخيال شأوا بعيدا، فذلك لأنها فيما تعرض من الصور والحوادث تخرج عن قواعد المألوف والمعروف وتجاوز كل قاعدة أخلاقية وكل حدود الحياء، ولأنها تحررت من كل القيود والتقاليد التى عاقت ولاتزال تعوق حرية القص. ولذلك كان فى هذه القصص ما يثير إلى اليوم قواعد الأخلاق والحياء فيما يؤكد عنان الذى ذهب إلى أن كتاب عصره لم يجدوا ولن يجدوا فى قصص ألف ليلة وليلة الاجتماعية نموذجا صالحا يحتذون مثاله.

وتلك نتيجة تتصل بالنتيجة النهائية التى يصل إليها من محاجته التى أكّدت أن المستقبل ليس لأدب القصص فى الثقافة العربية، وأن هذا النوع من الكتابة سيبقى فى مكانه الهامشى، الفاتر، بعيداً عن النهضة الفكرية والأدبية العامة، وبعيدا عن احتمالات الازدهار والتقدم ما بقيت الحياة العربية قائمة على أصولها وتقاليدها الأثيلة، وما بقى للأخلاق والخلال معيارها الذى يخنق حرية الإبداع.

وأتصور أننا نستطيع هذه الأيام، بعد مرور أكثر من ستين عاما على ما كتبه محمد حسين هيكل ومحمد عبدالله عنان، أن نقرر

من الذى كان منهما على حق فى تفاؤله أو تشاؤمه، ومن الذى استطاع منهما أن يلمح أفق المستقبل الواعد لفن القصة الذى أصبح النغمة المائزة لعصرنا. أما هيكل فقد أثبتت الأيام صحة حدوسه، وأكّدت ماسبق أن دعا إليه من أهمية فن القصة بوصفه فن المستقبل الواعد، فكان الحق معه فى تطلعه إلى مستقبل فن القصة، ذلك الفن الذى سرعان ما انتشر وازدهر إلى الدرجة التى نافس بها الشعر- فن العربية الأقدم، وانتزع منه صفة التفرد التى احتكرها طويلا بوصفه فن العربية الأول والأوحد. ولم يكتف فن القصة بالحضور الإبداعى المذهل الذى حققه، فضلا عن التخصص الذى أشاعه فى الأجيال اللاحقة، بل جاوز ذلك كله إلى ما جعله الفن الذى قاد الأدب العربى كله إلى طريق العالمية، وانتزع جائزة نوبل التى كانت علامة على ما وصل إليه القص العربى من إنجاز. ولم يكن محمد عبدالله عنان على حق فى تشاؤمه، فقد أثبت الزمن أن هذا التشاؤم لم يكن يقوم على مبررات موضوعية، وأن الصورة القاتمة التى تخيلها لمستقبل القص العربى استبدلت بها الأعوام صورة مشرقة فرضت نفسها على الدنيا بأسرها.

وأحسب أن التشاؤم الذى انتهى بعنان إلى حكم خاطئ على المستقبل قد نبع من مزلقين أساسين وقع فيهما ذلك الرائد الذى لم ينل حقه من العناية والاهتمام المعاصرين. يرتبط المزلق الأول بوقوع عنان فى شراك الخطاب النقيض، ومن ثم انطلاقه من منظور يؤكد

استسلامه اللاشعورى، على الأقل، لهيمنة النموذج الأوربى الذى سعى إلى إزاحة كل نموذج مغاير أو مناقض. ورغم أن عبدالله عنان كان أحد دعاة الأدب القومى الذى يستلهم التاريخ الخاص للأمة، فى بحثه لنفسه عن كل ما يؤكد تميزه واستقلاله على مستوى الموضوع والمعالجة، فإنه نسى أن هذا الأدب القومى يمكن أن يفتح لنفسه من الآفاق المغايرة ما ينطلق من خصوصية مشكلاته و يجاوز المعيار الاتباعى الضيق الذى يقيس إبداع الشرق على إبداع الغرب دون احتراس.

ويرتبط المزلق الثانى بعدم الانتباه إلى الاستقلال النسبى أو النوعى للإبداع الفنى والأدبى عن علاقات إنتاج المجتمع التقليدى الذى يتولد عنه، وذلك من منظور قدرة النوع القصصى على مواجهة تخلف المجتمع التقليدى وجموده، وما يقوم به من مناوشة نواهى هذا المجتمع وتحدى تقاليده القمعية بمراوغات السرد وحيل التمثيل الكنائى التى هى سلاح بلاغة المقموعين فى تقليم براثن العنف فى المجتمعات التسلطية. ومالم ينتبه إليه عنان هو أن ألف ليلة التى استشهد بها هى فى ذاتها، ومن حيث خصائص تقنياتها الإبداعية، دليل القدرة الكرنفالية للقص على تدمير علاقات التراتب الاجتماعى والنواهى التسلطية للمجتمع التقليدى الجامد. ولذلك كانت ترجمتها التأويلية إلى

العربية، فى موازاة الإضافة إليها والإبداع الموازى فى دائرة حكايتها الإطارية، دليلاً على الإسهام الإبداعى العربى فى خيال الليالى من ناحية، وعلى الدور الذى يقوم به القص فى تحرير المجتمع التقليدى بالتمرد عليه وليس الاستجابة السلبية له من ناحية ثانية.

ولكن ذلك كله لا يعنى أن محمد عبدالله عنان لم يكن على حق فى بعض ما بنى عليه محاجته الأساسية من أفكار تستحق التأمل. والواقع أن المحاجة الأساسية التى صاغها تنطوى على ما يشير إلى أن الرواية على وجه التحديد، لأنها فن حوارى ينبنى بالتنوع والتعدد والتباين والاختلاف، لايمكن أن تتمو نمو الازدهار (وليس مجرد الوجود) إلا فى مجتمع حوارى يقوم على التنوع والتعدد والتباين وحق الاختلاف، مجتمع يعطى للمرأة حضورا يضعها إلى جانب الرجل، فى قلب المشهد الذى يحاول القاص اقتناص تعدده وتنوعه، ومن ثم اقتناص المبدأ الحوارى الذى يصل بين المؤتلف والمختلف من أفكاره وشخصياته ومؤسساته واتجاهاته ومعتقداته وإبداعاته وتصوراته وعندما ينقطع المبدأ الحوارى عن المجتمع، فى تجلياته السياسية والاجتماعية والاعتقادية أو الفكرية، يتأثر الإبداع الذى ينبنى بالحوار وعلى الحوار فى الوقت نفسه، وينتقل من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش، ولا يغدو ممكنا سوى الأنواع الإبداعية التى لا تقوم بالقدر

نفسه على المبدأ الحوارى، وتتيح قدرا من التنفيث الذى هو نوع آخر من أنواع بلاغة المقموعين، لكن من منظور ترجيع النغمات الخالية من التباين الحوارى للمكونات.

ولا مستقبل لفن القص لو تصاعد التقليد فى مثل هذه المجتمعات إلى الدرجة التى تستأصل إمكانات الحوار، ولا تترك أى مجال لمراوغة بلاغة المقموعين الذين يفرض عليهم الصمت حتى عن القص الذى يغدو بدعة ضلال وتمرد. ودليل ذلك مبذول فى التوزع الجغرافى للرواية فى عالمنا العربى المعاصر، إذ يتناسب الحضور الصاعد للرواية - ومن ثم فن القصة بعامة - تناسبا طرديا مع شيوع المبدأ الحوارى فى هذا المجتمع أو ذاك القطر. وذلك على نحو يسهل معه ملاحظة فتور فن القص أو تقلص حضوره أو اختزال وجوده فى المجتمعات والأقطار التى تخلو من التعددية وتقوم بتجريم حق الاختلاف والخروج على الجماعة، وذلك بالقدر الذى تنغلق به هذه المجتمعات أو تلك الأقطار على المرأة بوصفها عورة لابد من حجبها عن العيون، ومن ثم اختزال وجودها الإنسانى كله فى دائرة الغريزة الجنسية بأضيق معانيها. وفى المقابل، يزدهر فن القص بدرجات متباينة، أو يتناسب تناسبا طرديا مع اتساع هامش التعددية فى هذا المجتمع أو ذاك القطر، واتساع هامش المساواة بين الأجناس والأعراق، من حيث الحقوق والواجبات، وعلى رأسها حق الاختلاف

والمغايرة، والتسامح إزاء التجريب والمغايرة، وتشجيع الحوار فى مستوياته السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية.

بلاغة الخرنوب

في عام ١٩٤٥ أصدر عباس محمود العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤) كتابه الصغير "في بيتي"، وهو العدد الثالث والثلاثون من أعداد سلسلة "اقرأ" التي كانت ذائعة الصيت في ذلك الزمان، حين كانت تصدرها دار "المعارف من القاهرة. والكتاب سياحة في بيت العقاد، من منطلق أن بيت الكاتب هو العالم بما رحب، فالكتابة رحلة حول العالم الواسع بين جدران بيت صغير. وبداية الرحلة ونهايتها المكتبة التي تحتل الجانب الأكبر من البيت، ورفيق الرحلة صاحب، مريد، يحاور مضيفه، ويلقى عليه السؤال تلو السؤال، والمضيف يجيب في تؤدة الأستاذ، وثقة العارف بكل شئ، على نحو يذكّر بمحاورات طه حسين بين الأستاذ الشيخ وتلميذه الفتى، في "أحاديث الأربعاء" و"جنة الشوك" وغيرهما من الأحاديث.

ويعني ذلك أن صاحب العقاد، في بيته، ليس سوى صورة أخرى من التلميذ الفتى عند طه حسين، كلاهما قناع ينطق الرأى الآخر، ويمثل حضور الغير في النص، أو "أنا" المخاطب التي تجتلي فيها "أنا" المتكلم حضورها، أو تتعرف بها أفكارها بواسطة النظر إلى نقيضها، على نحو يؤكد انشطار الذات، وسعيها إلى رأب الصدع في علاقتها بأفكارها أو أفكار الآخرين. ويمارس

القناع دوره، في الحالتين، بوصفه مرآة على المستوى الذاتي للتعرف، كما يؤدى دورا فى عملية المراوغة التى تؤكد معنى السخرية، على المستوى المجاوز للذات في علاقتها بالآخرين. وأخيرا، تضع تقنية القناع، فى الحالتين، من يختفي وراءه، موضع النقيض، أو السؤال الذى ينتظر إجابة، أو الحيلة الفنية التى نشير بها إلى الخصوم على سبيل السخرية، أو على سبيل الهجوم المراوغ، وما أكثر خصوم العقاد فى رحلته الفكرية، وما أكثر من هاجمهم مباشرة أو مراوغة.

وليس من الضرورى أن نكشف عن خصوم العقاد، مباشرة، في هذا السياق، فالأهم ملاحظة أنه كان فى السادسة والخمسين من عمره، حين أصدر كتابه "في بيتي". وكان قد أصدر، حتى عام صدور الكتاب، ثلاثة وثلاثين كتابا من كتبه الأساسية في النقد والأدب والفكر والسير، وفرغ من نشر ثمانية من دواوينه الشعرية، وخاض معاركه السياسية البارزة، ومعاركه الأدبية التأسيسية، ومصادماته الفكرية الحادة التى كان آخرها، في أول النصف الثانى من عام صدور الكتاب، صدامه مع سلامة موسى حول الشيوعية الماركسية التى كان العقاد يقرنها بالفاشية، ولا يرى فيها خيرا لبنى الإنسان، ويتنبأ بنهايتها لأنها المذهب الذى يخالف الاشتراكية فى صورتها الحرة المهذبة، والمذهب الذى ظل العقاد على يقين من سوء فهمه بين أدعيائه وسوء مصيره على السواء.

وكان العقاد، في ذاك العام، ملء السمع والبصر، شيخا من شيوخ الأدب وأعلامه، إلى جانب أبناء جيله: محمد حسين هيكل، محمود تيمور، إبراهيم المازني، طه حسين، توفيق الحكيم، وغيرهم من الذين سار العقاد على دربهم، حين كتب روايته اليتيمة "سارة" ونشرها عام ١٩٣٨، بعد أن نشر هيكل "زينب" (١٩١٤) ومحمود تيمور "رجب أفندي" (١٩٢٨) و"الأطلال" (١٩٣٤) وطه حسين "الأيام" (١٩٢٩) و"دعاء الكروان" (١٩٣٤) و"أديب" (١٩٣٥) والمازني "إبراهيم الكاتب" (١٩٣١) وتوفيق الحكيم "عودة الروح" (١٩٣٣) و"يوميات نائب في الأرياف" (١٩٣٧) و"عصفور من الشرق" (١٩٣٨). ولكن كان نصيب العقاد من نجاح روايته أقل من نصيب أقرانه الذين احتفت بهم الطليعة الأدبية، واستجاب الوعي الأدبي الصاعد إلى إبداعهم الروائي استجابة الإعجاب الذي لم يحظ بمثله العقاد، على نحو خلّف، فيما أحسب، رواسب من المرارة في علاقته بفن الرواية التي لم يقترب منها، إبداعا، بعد نشره "سارة". وآثر أن يبقى مخلصا للشعر الذي كان فنه الأول، ميّالا إليه، ومنحازا، على مستوى تراتب الأنواع، ونشر منه - بعد نشر رواية «سارة» اليتيمة - دواوين: "أعاصير مغرب" (١٩٤٢) و"بعد الأعاصير" (١٩٥٠) و"ديوان من دواوين" (١٩٥٨) فضلا عن القصائد المتأخرة التي جمعها بعد موته عامر العقاد في "ما بعد البعد" (١٩٦٧).

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن يتجول العقاد، وصاحبه، في بيته، وأن يتوقفا في المكتبة أمام أرفف الكتب، ويجول الصديق ببصره جولة الطائر فيما يعبره، وهو يقول: ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف. ويوافق العقاد على ملاحظة الصديق، ويقول إن نصيب القصص لو نقص من مكتبته لما أحسّ، لأنه، فيما يصارح صاحبه، لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتابا أو ديوان شعر، وليس يحسبها من خيرة ثمار العقول. ولعل العقاد ألقى عباراته على صديقه في نبرة حادة تشي بمرارة متأصلة، أو في جزم النافر من موضوع الخطاب، فالعبارات لا تخفي حدة النزعة العدائية التي تنطوى عليها، إزاء هذا الفن الذي كان واعدا في ذاك الزمان، يجذب إليه شيوخ الأدب وشبابه، ويخايلهم بما يمكن أن يفتحه من آفاق. وكان الشاب نجيب محفوظ الذي لم يكن جاوز الرابعة والثلاثين من عمره في ذاك العام، على سبيل المثال، قد نشر في الفترة من (١٩٣٢) إلى (١٩٤٥) اثنتين وسبعين قصة قصيرة في دوريات العصر الأدبية، وفرغ من "عبث الأقدار" (١٩٣٩) و"رادوبيس" (١٩٤٣) و"كفاح طيبة" (١٩٤٤).

ومن الطبيعي أن تصدم إجابة العقاد محاوره، فيطلب منه تفسير استخفافه بالقصص على هذا النحو، ويطرح عليه السؤال: أليس في الرواة (الروائيين) والقصاصين عبقريون نابهون كالعبقريين النابهين في الشعر وسائر الفنون؟ ويجيب العقاد بالإيجاب، لكنه يراوغ مستغلا قدراته الجدالية (تلك القدرات التي أثارت محمد مندور فأطلق

على العقاد اسم "جورجياس المصرى") ويقول إن الثمار العبقرية طبقات، وقد يكون الراوية (الروائى) أخصب قريحة وأنفذ بديهة من الشاعر أو الناثر البليغ، ولكن الرواية تظل، من حيث هي رواية، أو نوع أدبى، فى مرتبة دون مرتبة الشعر، ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور. ويضرب العقاد مثلا على فكرته، بواسطة التشبيه الذى يبنى اختيار طرفيه عن دلالة، وعن موقف نفسى من المشبه والمشبه به فيرى أن الحديقة التى تنبت التفاح لا يلزم أن تكون فى خصبها ووفرة ثمراتها أوفى من الحديقة التى تنبت الجميز أو الكراث. ولكن الجميز والكراث لا يفضلان التفاح وإن نبتا فى أرض أخصب من الأرض التى تنبته وتزكيه. ويعنى ذلك، فى المنطق الجدالى الصورى الذى يعول عليه العقاد، أننا نقرأ القصص التى تجود بها قرائح العباقرة من أمثال ديكنز وتولستوى ودوستويفسكى وبورچيه وبروست وبيراندلو. فنؤمن بتلك العبقريات التى لا تجارى فى هذا المضمار، ولكن من حيث هى عبقريات فردية، أو حالات استثنائية للأفراد، وليس بالنوع الأدبى فى ذاته، من حيث هو نوع، فالشعر يظل فى الذروة العليا من أبواب الآداب، ولا يتقدم عليه غيره فى التقدير والتمييز، أما القصة ففى الدرجة الدنيا من سلم القيمة الأدبية التى لا ترقى إلى رتبة الشعر فى التراتب بين الأنواع.

وحين يسأل الضيف مضيفه العقاد عن المقياس الذى يرتِّب به الأنواع الأدبية فى مراتبها الطبقية، يجيبه العقاد بقوله إنه يعتمد على

مقياسين يغنيانه عن مقاييس أخرى، وهما: الأداة بالقياس إلى المحصول، والطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون. ويبدو المقياس الأول فنيا للوهلة الأولى، ينصرف إلى تقنية النوع الأدبي في ذاته، ولكنه سرعان ما ينقلب إلى مقياس طبقي، يستند إلى الموقع الاجتماعي لقراء النوع الأدبي الذين تنسحب مكانتهم على النوع الذي يقرأونه، فيصبح هو إياهم في سلم المراتب الاجتماعية، أو هم إياه في المكانة الأدبية التي تغدو مكانة اجتماعية. ويشرح العقاد مقياسه الأول بقوله إنه كلما قلّت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الأدب إلى النزول والإسفاف. وما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات، فيما يقول العقاد الذي يؤكد أن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ خَفِيَتْ　　　عني الطلول تَلَفَّتَ القلبُ

لأن الأداة في البيت الشعري موجزة سريعة، والمحصول مسهب باق، في حين أن القصة لا تصل إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب، وكأنها الخرنوب الذي قال التركي عنه، فيما زعم الرواة، إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة.

أما مقياس الطبقة التي يشيع بينها الفن، فهو أقرب من هذا المقياس في إحكام الترتيب والتمييز. ولكن علينا الانتباه إلى أن الإشارة إلى "الخرنوب" تكشف عن المعنى الطبقي الذي ينسرب حتى

فى المقياس الفنى، فيشده بعيدا عن مسألة التقنية التى لا يختلف فيها الشعر عن القص، خصوصا من حيث استجابتهما المتجاوبة لا المتدابرة إلى المقياس ذاته، وعلى نحو لا يعلو فيه هذا النوع على ذاك فى القيمة. ولكن النظرة الطبقية المنحازة إلى الشعر تتسرب إلى مفهوم النوع، وتتراجع بالجوانب الفنية للتقنية التى يبدأ بها المقياس، وتستبدل بها ما يقرن الشعر بالتفاح فى تراتب الفواكه، بالقياس إلى الجميز والكراث اللذين يقترن بهما فن القص، فى وجه الشبه الذى يومئ إلى تدنى الرتبة التى مهما ارتقت، فى سلم تراتب الفواكه، لا تجاوز مكانة الخرنوب.

ويبدو أن اللاوعى النصى، فى حوار العقاد مع صديقه، يكشف المسكوت عنه من خطابه، حين يؤكد لنا أولوية المقياس الثانى، وهو مقياس طبقى صريح، على المقياس الفنى الأول، خصوصا حين نقرأ كلمات العقاد التى تقول إنه لا خلاف فى منزلة الطبقة التى تروج بينها القصة دون غيرها من فنون الأدب من منظور القراءة، سواء نظرنا إلى منزلة الفكر أو منزلة الذوق أو منزلة السن أو منزلة الأخلاق، فليس أشيع من ذوق القصة ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، على مستوى عموم القراء، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعرى الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين. ويعنى ذلك ارتباط قراء القصة بالدهماء، العامة، مقابل فن الشعر المقصور على قراء الخاصة.

والواقع أن العقاد، في هذين المقياسين، يكشف عن رسوخ العناصر التراثية التقليدية فى وعيه النقدى، ورسوخ النزعة النخبوية فى وعيه الطبقى. وإذا رددنا الوعى الطبقى إلى العناصر التراثية التقليدية، وهى عناصر نخبوية بأكثر من معنى، رددنا المعلول إلى علته، بما يسمح بالمناقلة بينهما، ولاحظنا أن الموروث الأدبى الذى تَشَكَّل به وعى العقاد النقدى موروث يقوم على تراتب قسرى، يحتل فيه الشعر المرتبة الأولى فى سلم الأنواع الأدبية، بوصفه ديوان العرب الجامع لحكمها ومفاخرها، وديوان الشاعر الفرد الذى أنزله العرب القدماء منزلة الأنبياء. وذلك تراتب اكتسب ثوبا معاصرا بالنظرية الرومانسية التى مال إليها العقاد، وأعاد إنتاجها لصالح تراثه القديم حين قال بيته الشهير.

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفرد بين الناس رحمن

فأثبت المعاصر الجديد فى القديم الذى يقبله ويرعاه، وبالمنطق نفسه الذى اعتمد عليه أنصار الشعر، قديما، حين وضعوا الشعر على أعلى درجة فى سلم تراتب الأنواع الأدبية، وهبطوا بكل أشكال القص فى النثر إلى أدنى درجات السلم. وكانت النتيجة اتحاد القيمة الأدبية والاجتماعية، وتحول الأدبى إلى الوجه الآخر من الاجتماعى، فى سياق متصل، تمثل فيه العقاد التقاليد التي تولى تأصيلها أمثال ابن المعتز الذى قال. إن أحق الناس بفاضل الأدب وأولاهم باجتذاب مكنونه من كان صريح النسب صحيح المركب، وأكّد أن جماعة العوام متى وصلت

إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، وصح الخبر المَرْوِيّ عن الرجل المَرْضِيّ: لا يزال الناس بخير ما تباينوا، فإذا تساووا هلكوا. وليس هذا التأكيد بعيدا عن ما نقرأ في "زهر الآداب" من أن الشعر بدأ بملك وختم بملك، لأن الكلام الصادر عن الأعيان أقر للعيون، فشرف القلائد بمن قلدها، كما أن شرف العقائل بمن وَلَّدها ونذكّر مرة أخرى بقول القائل:

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ما قال العبيد

هذا الاتحاد بين الوجه الأدبي والاجتماعي للقيمة هو الذي أسَّسَ الاستخفاف بأشكال القص في تراثنا، وألقى بها من حالق إلى حيث السفلة من العامة. وقد استمر هذا الاستخفاف متصلا إلى أن تحَوّل إلى عنصر تكويني في الوعي النقدي للعقاد، وتجاوب مع تصوراته "النخبوية" عن الصفوة التي لابد أن ترتقي على العامة والدهماء، والتي تتميز بذوق مناقض لذوقها، وذلك في سياق من فكر الصفوة الليبرالية التي تعودت الاسترابة في الجماهير، والاستخفاف بفنونها، والتي انتمى إليها العقاد بأكثر من معنى، حين قرن الشعر بذوق الصفوة، والقص بذوق العامة الدهماء.

ويحاول صاحب العقاد أن ينبهه، بما ينقل إليه صوت الآخر المغاير، ويلفته إلى أن هنالك ضجة حدثت في أوائل هذا القرن حول القصة، بالغ فيها أصحابها، وخيّلوا إلى الناس أن فنون الأدب كلها عالة على القصة، وأنه لا كتابة لمن ليست له قصة. وذلك تنبيه يؤكد

المراوغة التي تحققها تقنية القناع الذي يختفي وراءه صوت الآخر الذي ليس سوى صوت الأنا، خصوصا في انقسامها الذي تَرُدّ به على غيرها، فالمقصود بالملاحظة متضمن في منطوقها نفسه، ويهدف إلى الحث على إصدار الحكم بالإدانة على أصحاب هذا الرأي، وذلك على نحو يؤكد معنى السخرية ومعنى الطبقية في آن.

ولذلك يؤكد العقاد أن الذين بالغوا في قيمة القصة، أوائل القرن، إنما فعلوا ذلك متأثرين بضجة الكلام الكثير عن الدراسات النفسية، تلك الضجة التي تخيّل معها البعض أن القصة هي المعرض الوحيد للكشف عن العقد النفسية، وأنها الوسيلة القريبة لفهم العلاقات بين النفوس البشرية، وتفسير المواقف والمشكلات التي تنجم عن غرائب الطباع. ويبدو أن الإشارة إلى "غرائب الطباع" قد أدَّت إلى تداعي ما يماثلها في ذهن العقاد، فأضاف أن شيوع القراءة بين "الدهماء" قد أشاع معها القصة التي تفهمها الدهماء، وتؤثرها على غيرها من الفنون الأدبية، وجاء شيوع الصور المتحركة (السينما) بعد شيوع القراءة فأملى للدهماء في هذه النزعة حتى غلبت عليهم، وسرت منهم إلى النقاد الذين يتّبعون الجماهير ويسمّون نزواتها بروح العصر، وهي نزوات بغير روح.

وعند هذا الحد، ينفجر عداء العقاد المستتر لكل ما يقترن بالجماهير من فلسفات وفنون. وكما ينظر نظرة الاستخفاف إلى الصورة المتحركة (السينما) بوصفها فن الجماهير، الدهماء، ينظر إلى

ما اقترن بالجماهير من نظريات اقتصادية اجتماعية، وبخاصة ما يسميه شيوع الدعوة الشيوعية بين طائفة طلاب الهدم والانقلاب فالقصة، عند هؤلاء، فيما يتصور العقاد، أشرف أبواب الأدب، لأنها تكتب للجهلاء، وتصلح لبث الدعاية الشيوعية، وهي، عندهم، لا ينبغي أن تدار على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية، كأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازب، أو كأنما هذا الفقير لا يكفيه الضنك الذى يضنيه فى ساعات العمل، أو فى طلاب العيش، فلا يزال فى ضنكه حين يفتح الكتاب، وحين يقرأ الصحيفة، وحين يحلم، وحين يناجي ضميره، وحين يحب أن يعرف له من خصائص الإنسانية شيئا غير المعدة والزاد

ويلفت الانتباه وصل العقاد بين القصة والسينما فى هذا السياق، ذلك الوصل الذى يدل على الدور الباكر الذى لعبته السينما فى إشاعة فن الرواية، خصوصا فى كلاسيكياتها الأولى التى ترجمت الاحداث الروائية إلى مشاهد بصرية يشاهدها الملايين، ونقلت الرواية من علاقات القراءة المتوحدة للقارئ المفرد إلى علاقات المشاهدة الجماعية للمتفرجين المتجاورين، المتفاعلين فى علاقات المشاهدة التى تجمع أعداداً تجاوز المئات فى العرض الواحد وكان من نتيجة ذلك أن أضافت السينما بعدا جديدا، جماهيريا، شعبيا، أسهم فى تدعيم الصلة البصرية بين الكتابة الروائية والكتل الغفيرة لهؤلاء «الدهماء» الذين ظل العقاد محافظا على نفوره منهم .

ولا أدرى ماذا كان يمكن للعقاد أن يقول عن السينما بعد أن تقدمت صناعتها تقدما تقنيا مذهلا، وبعد أن عادت إلى فن الرواية الذى كانت قد هجرته، محاولة الاستقلال التام بالكتابة المباشرة لها والخاصة بها، ولكن المحاولة لم تفلح فعادت السينما إلى فن الرواية الذى كانت قد حاولت هجره، ووجدت فيه نبعا لا ينفد لتجددها، فألحت عليه إلحاحا لافتا فى السنوات الأخيرة، حيث شهدنا على الشاشة البيضاء عشرات الروايات الذائعة التى أذكر منها دون ترتيب: «أساطير الخريف»، «بقايا نهار»، «البيانو»، «زمن البراءة»، «رحلة إلى الهند»، «قلب شجاع»، «بيت الأرواح»، «ساعى البريد»، «خفة الكائن غير المحتملة»، «العاشق» ..إلخ.

وتؤكد كثافة تعويل السينما على فن الرواية، فى السنوات الأخيرة، الدور الذى لعبته السينما، ولا تزال تلعبه، منذ بدايتها إلى اليوم، فى إشاعة فن الرواية. ودليل ذلك انتشار روائع الروايات العالمية بفضل الشاشة البيضاء التى نقلت إلى الملايين رواية تولستوى «الحرب والسلام» التى أخرجها كينج فيدور سنة ١٩٥٦ على سبيل المثال لا الحصر، وقصة مارجريت ميتشل «ذهب مع الريح» التى أخرجها ڤيكتور فيلمنج سنة ١٩٣٩، و«أنا كارنينا» التى أخرجها للمرة الأولى جولين دوفيفيه سنة ١٩٤٨، ورائعة سيرڤانتس «دون كيخوته» التى أخرجها المخرج الروسى جريجورى كوزنتسييف سنة ١٩٥٧، ورواية هيمنجواى «وداعا للسلاح» التى أخرجها شارلز فيدور فى

العام نفسه، ورواية ديكنز «الآمال الكبيرة» التى أخرجها ديفيد لين سنة ١٩٤٦، قبل أن يخرج ديلبرت مان رواية «ديفيد كوبر فيلد» سنة ١٩٧٠ ولا ينسى أحد رواية دوستويفسكى «الإخوة كارامازوف» التى أخرجها ريتشارد بروكس سنة ١٩٥٨، أو رواية جيمس جويس «يوليسيس» التى أخرجها جوزيف ستريل سنة ١٩٦٦. وقس على ذلك روايات من مثل «عناقيد الغضب» لشتاينبك، و«سوان العاشق» لمارسيل بروست، فضلا عن روايات دانييل ديفو، وجين أوستن، وبلزاك وزولا، وفلوبير، وهرمان ملفيل، و د. هـ. لورنس، وفوكنر، وسارتر، وكامي، وميلان كونديرا، وامبرتو إيكو، وفرانسواز ساجان، ومارجريت دوراس، ودوريس ليسنج، وإيزابيلا الليندى إلخ، وذلك فى سياق متصاعد جمع بين الكتاب القدماء والمعاصرين، إلى الدرجة التى وصلت بها الأفلام المأخوذة عن روايات فى مهرجان كان - ١٩٩٩ إلى أكثر من عشرين فيلما، أهمها فيلم «مربية الأطفال» عن رواية بيرانديللو، و«لا أحد يكتب إلى الكولونيل» عن رواية جارثيا ماركيز إلخ [1].

وقد دفعنى إلى هذا الاستطراد الدور بالغ التأثير الذى تلعبه السينما على نحو متصاعد، سواء فى إشاعة فن الرواية بعد ترجمة

---

(١) أشكر صديقى الناقد السينمائى البارز سمير فريد على ما زودنى به من معلومات - ذكرت بعضها فيما سبق - عن العلاقة بين فن الرواية وفن السينما

لغته السردية إلى لغة بصرية، أو فى التأثير على تقنيات الكتابة الروائية نفسها، تلك التى أصبحت - بعد السينما - تحتفى احتفاء تقنيا بالمدركات الحسية بوجه عام والمدركات البصرية بوجه خاص، مفيدة من تقنيات المونتاج، والتبئير، والزاوية القريبة Close-up ، والتناوب alternation والاستعادات flash - backks..إلخ. وذلك إلى الدرجة التى يمكن أن نتحدث فيها عن علاقات فاعلة من تبادل التأثر والتأثير بين السينما والرواية. وهى علاقات جعلت «الجماهيرية» صفة متبادلة بين الفنين اللذين تتناقل بينهما علاقات السبب والنتيجة. ويلفت النظر، من منظور هذه العلاقات، أن الكثير من المبررات التى ساقها مؤرخ الفن أرنولد هاوزر - فى كتابه عن التاريخ الاجتماعى للفن - لوصف عصرنا بأنه «عصر الفيلم» يتداخل والأسباب التى يبرّر بها نقاد الأدب نظرتهم إلى العصر نفسه بوصفه «عصر الرواية»

ولا أحسب أن مثل هذا التفكير المحدث كان يمكن أن يروق للعقاد لأكثر من سبب أولها أن العقاد يردّ تدنى الرواية (أو فن القص بعامة) إلى الطبقة التى يرتبط بها هذا الفن فى نظره، وهى طبقة «الدهماء» التى ليست سوى قطاعات الجماهير العريضة بلغة عصرنا وهى القطاعات التى يتزايد إقبالها على السينما التى أصبحت روايات بصرية، والتى أصبحت السينما تمثل لغير المتعلمين منها - شأنها شأن التليفزيون بتأثيره اليومى المتتابع - أداة مهمة من أدوات التثقيف وتعرف العالم الذى أصبح قرية كونية صغيرة. وثانيها أن

العقاد ما كان يتخيل للرواية تأثيرا يوازى تأثير الشعر فى قوته، ولعله كان سيضحك ساخرا لو حدّثه متحدث عن الدور الذى أسهمت به رواية مثل «كوخ العم توم» فى حركة تحرير العبيد فى الولايات المتحدة، أو الدور الذى لعبته روايات القرن التاسع عشر فى تأسيس الوعى الحديث، إلى آخر ما يمكن أن يتحدث به متحدث عن تأثير الرواية أو دورها. وربما لم يكن العقاد يكتفى بالسخرية وحدها لو قرا عليه قارئ ما كتبه ناقد فرنسى من نقاد زمننا المحدث، هو جان ريكاردو الذى قال إنه إذا كانت الرواية هى المغامرة، بألف لام التعريف، فإن القرن العشرين جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول من الكتابة.

لقد ظل العقاد على إيمانه التقليدى بأولية الشعر وتدنى القصة بالقياس إليه، الأمر الذى ترك أثره فى نظرته إلى السينما، سواء من حيث صلتها بفن الرواية، أو علاقتها بالدهماء التى تؤثر القصة وتفضلها على غيرها من الفنون الأدبية. وحين يكتفى العقاد وصاحبه من حديث التهوين من فن القصة، خصوصا بعد ان وصل الحديث إلى ذروته الدرامية، فإن الذروة الدرامية نفسها تصلح لأن تكون بمثابة «لحظة الكشف» الدالة على المسكوت عنه فى الحوار كله. أعنى اللحظة التى ينتقل معها العقاد بصاحبه، أو قناعه المرآة، إلى الحديث عن الشيوعية والرأسمالية وغيرها من موضوعات كتاب "فى بيتى". ولكن بعد أن أدّى كل من القناع والممثل المستور دورا فى فعل من أفعال

المسرحية النفسية التى تكشفت عن عداء حاد لفن القص، عداء انطوى على العديد من الدوافع المتشابكة، وانبنى بعمليات تبرير وعقلنة استبدلت بالدوافع الحقيقية دوافع بديلة.

والمسكوت عنه، في فعل المسرحة هذه، هو أن العقاد قارب القصة، إبداعيا، ذات مرة فخذلته الخذلان الذى تحولت به فى اللاوعى النصى، من كتابته، إلى ما يشبه الجميز أو الكراث، بالقياس إلى الشعر الذى أشبه التفاح، والذى كان سبب الاحتفاء به (عام ١٩٣٤) وتنصيبه أميرا للشعراء بعد شوقي. وأما القرّاء الذين خذلوا "سارة" فى الاستجابة الفاترة إلى حضورها، فقد تحولوا، على مستوى اللاوعى النصى ذاته، إلى "الدهماء" وتلك كلمة تتكرر تكرارا ملحا، فى حديث العقاد عن القصة، ولا تشير إلى كثرة العدد دلاليا فحسب، بل إلى السواد بحكم أصلها اللغوى، وإلى السناج الذى تتركه النار على القدر، وإلى القيد، والحمق، والغاشية، والإساءة وحين يردّ الحوار الطبقة على الفن، أو يعود بالدهماء إلى القصة، فيما يشبه رد العجز على الصدر، تغدو القصة فن الجهلاء والدعوة الشيوعية الرائجة بين طلاب الهدم والانقلاب، وتصبح بلاغتها، فى النهاية، بلاغة الخرنوب

حوار مع العقاد

لم يمر صفحا ما كتبه العقاد من هجوم على القصة، في كتابه "في بيتي"، فقد تولى المتحمسون للقصة الدفاع عنها بوصفها الفن الذي يفتح آفاقا باهرة للأدب العربي. والطريف أن الذين بداوا الرد على العقاد، مدافعين عن القصة، كانوا أقرب إلى الثقافة التقليدية التي استند إليها العقاد في الانتقاص من شأن القصة. والأكثر طرافة، ومفارقة في الوقت نفسه، أن الرد الأساسي على العقاد، كان في مجلة أحمد حسن الزيات الأسبوعية "الرسالة والرواية"، وهي المجلة التي كان العقاد يكتب فيها مقالا افتتاحيا كل أسبوع. وكانت مجلة "الرسالة" متسقة مع موقفها الأدبي وسياستها الثقافية عندما أتاحت الفرصة للمختلفين مع العقاد في التعبير عن رأيهم، فقد أفردت المجلة الأسبوعية بابا ثابتا للإبداع القصصي، مؤلفا ومترجما، وخصصت صفحات بارزة من أعدادها لنقد هذا الابداع، وفتحت صفحاتها للنقاد الواعدين من الأجيال الطالعة، أولئك الذين كان من المعتم، على صفحات "الرسالة"، سيد قطب، تلميذ العقاد، وصاحب المقالات اللافتة التي تابعت بها "الرسالة" ما يجرى "في عالم القصص"، خصوصا في احتفائها بأعمال الجيل الجديد في ذلك الزمان علي أحمد باكثير، وعادل كامل، ونجيب محفوظ، ويوسف جوهر، وصلاح ذهني... إلخ

وقد حمل البريد الأدبي لمجلة "الرسالة" الاستجابة السالبة الأولى إلى رأى العقاد فى فن القص، وكان ذلك فى العدد الثانى والثلاثين بعد الستمائة، الصادر فى الثالث عشر من أغسطس ١٩٤٥، حيث قرأ العقاد الرسالة التى كتبها محمد قطب، شقيق سيد قطب وداعية الدولة الدينية بعد ذلك بسنوات. وتبدأ الرسالة بتأكيد احترام صاحبها لأستاذه العقاد، وأنه يقرأ كتبه ليفيد منها علما بالحياة والنفس الإنسانية ومتعة فنية عظيمة وقد وجد محمد قطب العلم والمتعة على صفحات كتاب "فى بيتى" كما وجدها فى كتب العقاد الأخرى. غير أنه يستسمح الأستاذ الكبير فى الاختلاف معه حول بعض رأيه عن القصة، خصوصا ما ذهب إليه من أن مكتبته لو خلت من القصص لما أحس نقصا، فهو لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتابا أو ديوان شعر، ولا يحسب القصة من خيرة ثمار العقول ويؤكد محمد قطب أنه يتفق مع أستاذه فى الإيمان بأن الشعر "فن أرقى من القصة" لأنه تعبير جميل عن النفس الإنسانية فى أصفى حالاتها، ويزيد تأكيده بأنه لا يفعل ذلك إيمانا بالفن الرفيع فحسب، ولكن اعتزازاً كذلك بما يكتبه من شعر بين الحين والحين.

ولكنه يخالف الأستاذ فى التهوين من شأن القصة إلى حد القول بأنه لو نقص ما نقرؤه منها لما أحسسنا بهذا النقص، فالقصة دراسة نفسية لا غنى عنها فى فهم سرائر النفوس فيما يقول، وليس الشعر أو النقد أو البيان المقصود بمغن عنها، لأنها فى ذاتها أحد

العناصر التى يحتاج إليها قارئ الحياة ويعلن محمد قطب أنه قرأ روايه «سارة»، وقرأ فى ديوان العقاد ما يقابلها من شعر، وهو شعر جيد رفيع فيما يقوله، لكنه لا يغنى عن قراءة سارة، ولا يقلل من قيمة ما فى «سارة» من الكشف عن أبعاد نفسية عميقة، تضعها فى مصاف طليعة ما أخرجه الأستاذ، فللقصة مذاق وللشعر مذاق، وكلاهما جيد مفيد

ويتوقف محمد قطب عند مبدأ "التركيز" الذى يخص به العقاد الشعر، مقابل القصة التي يخصها بالإطناب، ويرى أن التركيز ليس فى كل الحالات خير ما فى الأدب، وأنه لا يغنى فى كل حالة عن التفصيل والتطويل، وليست التفاصيل الدقيقة التي تعرضها القصة لغوا باطلا يمكن الاستغناء عنه، أو أنها كالخرنوب الذى فيه قنطار خشب ودرهم حلاوة، فهي تؤدى مهمة فنية كبيرة، هي إعطاء صورة حية مفصلة عن الحياة الإنسانية يضاف إلى ذلك أن العقل يشبه الجسم فى تمثيله للغذاء واستفادته منه، والجسم حين يقدم له من الطعام ما يمضغه، ثم يبتلعه، ثم يهضمه، ثم يمثله، ثم ينفى ما فيه من فضلات غير نافعة، يكون أنشط أو أكثر استفادة بما لو أخذ مادة هذا الطعام بعينها "مركزة" في قرص صغير ويضيف محمد قطب إلى ذلك أنه لا ينتقص من قيمة القصة أن قوما كالشيوعيين قد استغلوها فى دعواتهم إلى أقصى حدود الاستغلال، وقالوا إنها أشرف أبواب الأدب، فالشيوعيون قد استغلوا كل أنواع الأدب ومن بينها الشعر، فلا

يقال إن الشعر أو القصة فن غير رفيع لأن الشيوعيين قد استغلوه، وإنما يقال بحق إن القصة قد هبطت كثيرا فى إنتاج ما بعد الثورة الشيوعية عن ما كانت عليه أيام تولستوى ودوستويفسكى، لأنها اتخذت مظهر الدعاية وحادت عن الأدب الرفيع. ولا شك لدى محمد قطب أن القصة تستطيع أن تسف أكثر مما يستطيع الشعر أو غيره من الفنون الرفيعة، وأن العصر الحديث قد بالغ فى شأنها أكثر مما ينبغى، ولكن ذلك لا يعنى لديه أن القصة الجيدة ليست فنا رفيعا، أو أنها لا تحتل مكانة عالية بين الفنون الإنسانية الكبيرة، فالقصة الجيدة كالشعر الجيد والفنون الأخرى ضرورية للاستزادة من الحياة، لا يغنى عنها غيرها من الفنون.

ولعل أول ما يمكن ملاحظته على رسالة محمد قطب أن صاحبها لا يختلف مع العقاد جذريا، وأن اختلافه معه يقع على المستوى الكمى، فى منطقة المنازعة حول الدرجة لا النوع، المدى لا القيمة، فهو مثل العقاد ينظر إلى الفن نظرة طبقية تعلى من شأن الشعر فن الصفوة بالقياس إلى القصة فن العامة، وتلك نظرة يترتب عليها الإيمان بأن القصة تستطيع أن تسف أكثر من الشعر، فموقعها من الطبقة يتجاوب وموقعها من الفن والأخلاق للقصة ومثل العقاد، يفصل محمد قطب بين الشكل والمضمون فنيا فصله بين اللفظ والمعنى بلاغيا، ويحكم على الفنون حكما محافظا يؤثر القديم الثابت على الجديد المتغير، وينفر من اندفاع العصر الحديث فى المبالغة من شأن

القصة نفوره من معنى العصر الحديث ذاته وأحسب أن شعور محمد قطب بقربه من العقاد، رغم خلافه الكمي، هو الذى دفعه إلى الاستشهاد برواية "سارة" تأكيداً لما يمكن أن يكون للقصة من قيمة، فهو لا يريد أن ينتقص من عمل أستاذه على مستوى القص من ناحية، ويؤكد احتفاءه بقيمة "سارة" التى أهملها الذوق العام والخاص من ناحية ثانية، ويعيد إلى الأذهان، فى الأولى والثانية، ما سبق أن كتبه أخوه سيد قطب عن رواية أستاذه العقاد فى مجلة "الرسالة" نفسها (فى عددها الصادر فى الثامن عشر من يوليو ١٩٣٨) حين أكد أن نصيب "سارة" من الصحافة المصرية كان ضئيلا جدا بالقياس إلى قيمتها الممتازة

ومهما يكن من أمر، فإن الخلاف الكمي يظل خلافا فى النهاية، ويظل تعبيرا عن عدم الاقتناع برأى العقاد الذى انفرد به، فى السياق الصاعد لمكانة الرواية والقص وإذا كانت سطوة العقاد هى التى حددت طبيعة المخالفة فى رسالة محمد قطب، وهو أحد المشايعين للعقاد، فإن جرأته على إعلان الخلاف مع أستاذه أمر له دلالته على موضوع الخلاف نفسه، ويكشف عن المكانة التى أخذ يحتلها هذا الفن فى الذوق الأدبى العام والخاص هذه المكانة تؤكدها الرسالة الثانية التى حملها البريد الأدبى لمجلة "الرسالة" فى عددها اللاحق (رقم ٦٣٣) الصادر فى العشرين من أغسطس عام ١٩٤٥ وكانت الرسالة بتوقيع على العمارى المدرس بالأزهر

وتلفت رسالة مدرس الأزهر الانتباه بتفتح أفقها الفكرى بالقياس إلى رسالة محمد قطب، وبقدرة صاحبها على المجادلة المقنعة ويظهر ذلك فى توقف الرسالة عند المقياسين اللذين وضعهما العقاد لتفضيل الشعر على القصة (مقياس الأداة، ومقياس الطبقة) وتأكيدها أن هذين المقياسين ليسا بالحكم الفصل فى مثل هذا الموضوع

أما المقياس الأول فقد تحدث عنه علماء البلاغة والنقد الذين كانوا يرون أن خير الكلام وأبلغه ما جمع المعنى الكثير فى اللفظ القليل ولكن هذا المقياس، وإن صلح للمفاضلة بين عبارة وعبارة، أو بين بيتين من الشعر، أو قطعتين من النثر، فى موضوع واحد، فيما تقول رسالة على العمارى، فإنه لا يصلح للمفاضلة بين القصة والشعر، ذلك أن فائدة القصة ليست مقصورة على الغرض الأساسى الذى وضعت من أجله ولم تكن خمسون صفحة فى قصة ما، ولو بلغت الطبقة الدنيا فى القصص، تمهيدا لفائدة تقال فى سطر أو أسطر، فهناك التصوير الرائع والوصف الدقيق لحركات الأحياء ونوازع النفوس، وهناك النقد اللاذع لأوضاع المجتمع، وهناك الحديث اللذيذ الرفيع عن المشاكل السياسية والاجتماعية فى أسلوب قوى أخاذ، وحسبنا ذلك من كاتب عبقرى، حين ينطوى كل سطر وكل عبارة على لذة ومتعة ربما لا نجدهما فى أبيات كثيرة من الشعر. وقيمة الأسلوب فى الآثار الأدبية ليست بالقيمة الهينة التى لا يحسب لها حساب وقد تكون متعة القارئ بالأسلوب وفائدته منه، ومن هذه الإشارات العابرة

فى ثنايا القصة، أجل وأرفع من الفائدة الأساسية التى تهدف القصة للوصول إليها

ويؤكد العمارى أنه لم يفهم، قط، المفاضلة بين بيت من الشعر وخمسين صفحة من قصة، ذلك لأنه إذا كان الأثران صادرين عن نابغتين، فلا شك أن خمسين صفحة من قصة تعطينا من الفوائد أبلغ وأكثر مما يعطينا بيت أو أبيات كثيرة، أما إذا كانت القصة ضعيفة ركيكة فلا يصح وزنها ببيت عبقرى، ولا وجه للمفاضلة حينئذ، على أنه إذا كان المرجع إلى الفوائد معدودا محسوبا، فإن الخمسين صفحة قد تعطينا أكثر من البيت الواحد مهما بلغت من الضعف

ويرفض العمارى قياس القصة بالطبقة التى تقرأها، ويرى أن الطبقات الدنيا فى الثقافة أو فى الأخلاق لا تروج عندها إلا أنواع خاصة من القصص ليست هى التى يفاضل بينها العقاد وبين الشعر وكما يروج عند العامة نوع من القصص رخيص، تروج عندهم أنواع من الشعر رخيصة ويمضى العمارى موضحا أن ميل العامة ليس دائما إلى القصص، فهناك من الأمم ما يميل عامتها وخاصتها إلى الشعر ويروج عندهم، وهناك أمم يميل عامتها وخاصتها إلى القصص، فميل الطبقات الدنيا ليس حكما فى المفاضلة بين نوع من الآداب ونوع آخر، وإنما الحكم الفصل فى طبيعة الآداب أنفسها ويختتم العمارى ردّه على العقاد بقوله إنه يأمل أن يظفر من الكاتب الكبير ببيان شاف فى هذا الموضوع الخطير

ويرد الكاتب الكبير بالبيان الشافى فى العدد اللاحق من الرسالة (العدد ٦٣٥ الصادر يوم الاثنين، الثالث من سبتمبر ١٩٤٥) ويبدأ بالرد على محمد قطب منتقلا إلى على العمارى. وكالعادة، يعتمد العقاد على المنطق الشكلى والمجادلة الصورية، ويبنى خطابه على نبرة الجزم واليقين الذى لا ينطوى على معنى الشك. ويبدأ بالتمثيل المنطقى قائلا إنه حين ذهب إلى أن الذهب أنفس من الحديد فإنه يقرر شيئا واحدا، وهو أن الحديد لا يدرك ثمن الذهب فى سوق البيع والشراء، ولكنه لا يقرر إلغاء الحديد ولا استخدام الذهب فى المصانع والبيوت بديلا منه، ولا يعنى أن الذهب يغنى عن الحديد أو عن غيره من المعادن فى غرض من أغراضه. ويمضى العقاد مؤكدا أن الشعر أنفس من القصة، وأن محصول خمسين صفحة من الشعر الرفيع أوفر من محصول هذه الصفحات من القصة الرفيعة، وأنه لا معنى إزاء هذا التأكيد القول بأن القصة لازمة، وإن الشعر لا يغنى عن القصة، وإن التطويل والتمهيد ضرورتان من ضرورات الشرح الذى لا حيلة فيه للرواة والقصاصين، فالقول بأن القصاص قد يرجح الشاعر فى الملكة الذهنية والقريحة الفنية، لا يعنى تفضيل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا تفضل الجميز على التفاح، لأن الأرض التى أثمرت الجميز كانت فى حالة من الحالات أخصب وأجود من الأرض التى أثمرت التفاح.

ويضيف العقاد أنه لم يكتب ما كتبه عن القصة ليبطلها ويحرم الكتابة فيها، أو لينفي أنها عمل قيم يحسب للأديب إذا أجاد فيه، ولكنه كتب ليؤكد، أولا، أنه يستزيد من دواوين الشعر ولا يستزيد من القصص في الكتب التي يقتنيها، وأنه يرى، ثانيا، أن القصة ليست بالعمل الوحيد الذي يحسب للأديب، وأنها ليست بأفضل الثمرات التي تثمرها القريحة الفنية، وأن اتخاذها معرضا للتحليل النفسي أو للإصلاح الاجتماعي لا يفرضها ضربة لازب على كل كاتب، ولا يكون قصارى القول فيها إلا كقصارى القول في الذهب والحديد. الحديد نافع في المصانع والبيوت، ولكنه لا يشترى بثمن الذهب في سوق من الأسواق.

ويعقب العقاد على ما كتبه على العماري المدرس بالأزهر بقوله إن الموازنة بين الشعر والقصة لا تكون إلا بذلك الميزان الذي قال العماري إنه لا يصلح للمفاضلة بينهما. لأننا إذا قلنا إن هذه القصيدة أبلغ من تلك، لجمعها المعنى الكثير في اللفظ القليل، فإننا لا نفاضل بين فنين أحدهما قاصر بطبيعته عن مرتبة الفن الآخر، ولكننا نفاضل بين كلامين أحدهما فاضل في الفن نفسه والآخر مفضول فيه. أما إذا قلنا إن الشعر أفضل من القصة، لأن الشعر من شأنه أن يجمع المعنى الكثير في اللفظ القليل، فتلك هي المفاضلة بين طبيعة الشعر وطبيعة القصة وإن بلغت في بابها غاية الإتقان

ويعود بنا العقاد، فى نقاشه الصورى، إلى التمثيل بالذهب والحديد، فيقول إن ترجيح ذهب على ذهب بخفة الوزن يدل على أن أحد الذهبين ذهب ناقص، وأن الذهب الآخر ذهب كامل، ولا يفيدنا شيئا فى الموازنة بين هذا المعدن وغيره من المعادن. ولكننا إذا قلنا إن قليل الذهب أغلى من كثير الحديد، فلا يلزم من ذلك ان الحديد ناقص فى صفاته المعدنية، لأنه قد يكون فى بابه على غاية من الجودة والمتانة، وإنما يلزم منه أن معدن الذهب أغلى من معدن الحديد. وهذا بعينه هو ما قصد إليه العقاد فيما يقول، حين ذهب إلى أن قليل الشعر يحتوى من الثروة الشعورية على ما ليست تحتويه الصفحات المطولات من الروايات، فإن احتياج القصة إلى التطويل لبلوغ أثر الشعر الموجز هو وحده الذى يبين لنا أن قنطارا من القصة يساوى درهما من الشعر، وأن القصة فى معدنها دون الشعر فى معدنه، لأن النفاسة هى أن يساوى الشئ القليل ما يساويه الشئ الكثير

أما ما يذهب إليه العمارى من أن خمسين صفحة من القصة لازمة للتصوير والحوار اللذين يتحقق بهما سياق القصة، فإن هذا اللزوم نفسه، فيما يرى العقاد، هو الذى ينزل بالقصة دون منزلة الشعر فى متعة الذهن والخيال، لأن الشعر بغير حوار وبغير تمهيد، من أمثال تلك التمهيدات القصصية، يعطينا فى خمسين صفحة

اضعاف ما نعطاه فى تلك الصفحات، بل هى لا تعطينا فى القصة شيئا إلا إذا وصلت بعد التمهيد والحوار إلى مادة الشعر فى لبابها: وهى التصوير والخيال.

أما عن الطبقة فيقول العقاد إن ميل بعض العامة إلى الشعر صحيح، ولكن ذلك حين يكون الشعر قصة، أو حين يكون الشعر من قبيل ملاحم الهلالى والزير سالم. أما أن يكون الشعر وصفا كوصف ابن الرومى أو البحترى، وحكمة كحكمة أبى الطيب وأبى العلاء، وفخرا كفخر الشريف وأبى فراس، فإن العامة لا تفضله على القصص التى تهتم به، وإن أسفّت غاية الإسفاف. ومما لا شك فيه عند العقاد أن عدد النسخ التى تصدر من ديوان المتنبى فى الطبعة الواحدة أقل من عدد النسخ التى تصدر من «ألف ليلة وليلة»، أو من الروايات العصرية التى تتداولها الأيدى مرة فى كل شهر أو مرة كل أسبوع، ومهما يكن من طبقة القراء الذين يقبلون على تلك الدواوين وتلك الروايات، فلا نزاع فى أن الروايات إنما تروج لأن تحصيل لذّتها أسهل وأقرب من تحصيل لذة الدواوين ، وليس لارتفاعها عليها فى طبقة الفن وملكة التأليف. ويعود العقاد إلى قياسه الشكلى موضحا أن الفقير قد يأكل اللحوم ويأكل الغنىّ البقول، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن البقول طعام الأغنياء، وإن اللحوم طعام الفقراء وكذلك قد يوجد

من العامة من يقرأ الشعر حتى الرفيع منه، كما يوجد من الخاصة من يقرأ القصة حتى الوضيع منها، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن الشعر هو قراءة الجهلاء وإن القصة هي قراءة المثقفين.

وعند هذه النقطة ينتهي رد العقاد على ما كتبه محمد قطب والمدرس الأزهري على العماري دفاعا عن القصة، في الحوار الذي دار على صفحات مجلة "الرسالة" حول أهمية هذا الفن ومكانته، وهو حوار أخذ شكل المناظرة المؤثرة التي كشفت تصلب العقاد في الدفاع عن نفوره اللافت من الفن القصصي، ونظرته الطبقية إلى أنواع الأدب بشكل عام، لكنها كشفت، في الوقت نفسه، عن المكانة الصاعدة التي احتلها هذا الفن في الذوق العام. لا يستثنى من ذلك الذين يمثلون الاتجاهات الحديثة أو الذين يمثلون الاتجاهات التقليدية.

شعر الدنيا الحديثة

لم يكن الرد على العقاد والاستدراك عليه، دفاعًا عن فن القصة، قاصرًا على المثقفين التقليديين أمثال محمد قطب وعلى العماري وغيرهما، فقد أسهم المثقفون المحدثون في الدفاع بدرجة كبرى من الحماسة عن فنهم الجديد الواعد. وإذا كانت المفارقة، في معرض الرد على العقاد، أن الدفاع عن فن القصة قد بدأ بمن هم أقرب في تكوينهم إلى العناصر التقليدية من ثقافة العقاد، أو من كانوا أقرب إلى الشعر بحكم المربى، فإن المفارقة نفسها تدل على ما وصل إليه فن القصة من تمكن في الوعي الثقافي العام. هذا التمكن يدل، بدوره، على الجهد الذي قام به الرواد في التأصيل لهذا الفن، على مستوى الإبداع والتنظير، والإنشاء والترجمة، ابتداء من فرنسيس المرّاش صاحب «غابة الحق» إلى فرح أنطون صاحب "أورشليم الجديدة"، مرورًا بمحمد حسين هيكل صاحب "زينب"، وانتهاء بنجيب محفوظ أكثر كتاب القصة وعدًا، حين كتب العقاد هجومه على فن القصة في كتابه "في بيتي".

ولم يكن نجيب محفوظ قد جاوز الرابعة والثلاثين من عمره حين أصدر العقاد - الذي كان في السادسة والخمسين - كتابه المستفز "في بيتي"، فكاتب "رادوبيس" أصغر من كاتب "سارة" باثنتين

وعشرين سنة، لكنه كان قد أصبح نجمًا واعدًا فى عالم كتابة القصة، بعد إبداعه اللافت الذى بدأ فى نشره منذ عام ١٩٣٢ فى جريدة "السياسة"، واستمر متصلاً فى "المجلة الجديدة" (١٩٣٤ - ١٩٣٦) و"مجلتى" (١٩٣٧ - ١٩٣٨) و"الرواية" (١٩٣٦ - ١٩٤٠) و"الرسالة" (١٩٤٠ - ١٩٤٥) و"الثقافة" (١٩٤٠ - ١٩٤٢). وهو الإبداع الذى تأكدت قيمته بنشر مجموعة "همس الجنون" (١٩٣٨)، وبعدها روايات: "عبث الأقدار" (١٩٣٩) و"رادوبيس"(١٩٤٣) و "كفاح طيبة" (١٩٤٤) و"القاهرة الجديدة" (١٩٤٥)، فلفت إليه أنظار النقاد الجدد من أبناء جيله، وكان أولهم سيد قطب ناقد القصص اللامع فى مجلة "الرسالة" فى الأربعينيات.

ومن الطبيعى أن يستجيب نجيب محفوظ إلى هجوم العقاد على فن القصة، وأن يدافع عن الفن الذى اختاره سبيلاً لإبداعه الخاص، وعيًا منه أنه فن العصر الجديد والعلامة الإبداعية على المستقبل الآتى من وراء الغيب. وفى العدد نفسه من مجلة "الرسالة" (العدد ٦٣٥ الصادر فى الثالث من سبتمبر ١٩٤٥) حيث أكمل عبده حسن الزيات تحليله لكتاب العقاد "فى بيتى"، وحيث نشر العقاد رده على منتقديه فى العددين السابقين، ينشر نجيب محفوظ مقاله الشهير "القصة عند العقاد" ليرد على الكاتب الكبير الذى يحتل مركز الصدارة من مجلة "الرسالة" والحياة الأدبية على السواء. ولم يكن رد نجيب

محفوظ مجرد استدراك على العقاد، أو مجرد دفاع عن فن القصة مقابل الهجوم عليها، وإنما كان بمثابة أول بيان محدث يكتبه واحد من أبناء الجيل الجديد حول الفن الواعد الذى أخذ يستقطب اهتمام القراء والمبدعين، ويسيطر على المناطق التى كانت حكرًا على الفنون السابقة، ويضيف ما يفتح أمام المخيلة آفاقًا لا حدّ لثرائها المدهش.

ويتأكد معنى الحداثة في هذا البيان حين نضعه فى سياقه التاريخي، ونصله بما كتبه قبله المبدعون من رواد الفن القصصي، تأصيلاً وتأسيسًا، أعني ما كتبه أمثال جورجي زيدان عن أهمية الروايات فى نهاية القرن التاسع عشر، وفرح أنطون فى مطالع القرن، ومحمد حسين هيكل فى العشرينيات، وإبراهيم المصرى فى الثلاثينيات. وهناك غير هؤلاء كثيرون ممن نذكرهم أحمد إبراهيم الهوارى فى كتابه القيِّم "مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث". وجميعهم يحاولون تبرير شرعية الفن القصصى وتأكيدها، لكن دون أن يجاوزوا بأبصارهم هذا الأفق إلى محاولة نقض التراتب التقليدى بين الأنواع الأدبية، والكشف عن الإمكانات الثرية لهذا الفن فى المستقبل. وذلك تحديدًا، ما يميز بيان نجيب محفوظ فى الرد على العقاد، حيث الوعي المحدث بروح العصر، وما يفرضه زمن العلم والصناعة والحقائق من حاجة إلى فن جديد. يضاف إلى ذلك الاقتناعُ العميق بأولوية "القصة" فى الحضور، تلك التى يصفها نجيب محفوظ

بأنها سيدة فنون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية، كما يصفها بأنها الفن الذى جذب إليه أكبر عبقريات الأدب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة.

ويبدأ نجيب محفوظ بيانه بنبرة الواثق من وعيه المحدث، فيقول: إن الفن - أيا كان لونه وأيا كانت أداته - تعبير عن الحياة الإنسانية، فهدفه واحد وإن اختلفت كيفية التعبير تبعًا لاختلاف الأداة. وكل فن فى ميدانه السيدُ الذى لا يبارَى، ففى عالم اللون التصوير سيد لا يعلى عليه، وفى دنيا الأصوات الموسيقا سيد لا يدانى، فالفنون جميعًا تتفق فى الغاية وتتساوى فى السيادة كل بحسب مجاله. وهى فى مجموعها تكوّن دنيا الأفراح والمسرات والحرية، حيث يعيش أبناؤها على وفاق ومحبة وتعاون، لا يكدر صفوهم مكدر إلا أن يتصدى رجل كبير كالعقاد لدنياهم المطمئنة، فيرمى بُحَيْرَتها الساجية بحجر ثقيل يطيّن رائقها، ويبعث الثورة فى أطرافها، فيقول: إن هذا اللون من الفن راق وذاك منحط، هذا عزيز وذلك مبتذل. ولن يفيد الفن شيئًا من تحقير العقاد لبعض أنواعه، إلا أن يغضب قومًا أبرياء يحبون الحق كما يحبه، ويولعون بالجمال كما يولع به، ويبذلون فى سبيل التعبير عنه كل ما فى طاقتهم من قدرة وحب.

وينتقل نجيب محفوظ من العام إلى الخاص، داخلاً باب المجادلة العقادية، وصلته بها صلة الفلسفة التى درسها فى الجامعة،

فيرى أن البعض قد يعقب على رأى العقاد فى القصة بأن العقاد ما قصد التحقير، حين جعلها أدنى من الشعر، لأن العقاد مفكر، وكل مــفكر له الحق كل الحق فى أن يرتب الفنون عــامــة أو فنون الأدب خاصة، كما يرى. وهذا صحيح على مستوى الفكر فى ذاته، فيما يرى نجيب محفوظ الذى يستدرك مؤكداً أن العقاد حين ذهب إلى ما ذهب إليه لم يكن مفكراً بقدر ما كان مجادلاً، وأن العقاد الخَصُومَ تغلب على العقاد الناقد. ويضيف نجيب محفوظ: إن وصف العقاد للقصة بأنها ليست من خيرة ثمار العقول، وما قاله لصاحبه، فى بيته، حين لاحظ ضآلة نصيب القصص فى مكتبته، من أنه لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتاباً أو ديوان شعر، إنما هو أمر يسلب العقاد حق الحكم على القصة، فالرجل الذى لايقرأ قصة حين يسعه أن يقرأ كتاباً أو ديوان شعر ليس بالحكم النزيه الذى يقضى فى قضية القصة. والرجل الذى يلاحظ على مكتبته صغر نصيبها من القصة ينبغى أن تكون القصة آخر ما يرجع إليه فى حكم يتصل بها، بل إنه يفضل النقد -لا الشعر والنثر الفنى وحسب- على القصة، والنقد ميزان لتقويم الفنون، فكيف يفضّل على أحدها؟ وهل تنزل القصة هذه المنزلة عند شخص إلا إذا كان لها كارهاً وعليها حاقداً؟!

هذا السؤال الاستنكارى الساخر الذى ينهى به نجيب محفوظ نزاله الجدالى الأول مع العقاد، يكشف عن المسكوت عنه فى هجوم

العقاد على القصة، ويرد الهجوم إلى دوافعه التى سكت عنها نجيب محفوظ، بدوره، فلم يقل صراحة ما قاله إبراهيم الصولى قديما: مَنْ جهل شيئًا عاداه. ولم يقل مباشرة: من لم ينجح فى شئ هاجمه. لكن نجيب محفوظ بمكره الرهيف يلمح إلى الموضوع، ويومئ إلى المسكوت عنه، مفيداً من تعمقه الباكر فى الدراسات النفسية، وثيقة الصلة بفن القصة، التعمق الذى دفعه إلى الابتداء بأقاصيص «همس الجنون» (١٩٣٨) قبل أن يقتحم العقدة الأوديبية فى رواية «السراب» (١٩٤٨)، وهو التعمق الذى لفته إلى ما انطوى عليه كلام العقاد من كره أو حقد دفين.

ويترك نجيب محفوظ منطقة المسكوت عنه، حيث الكره الدفين والمزاج والهوى، وينتقل إلى تفنيد الحجج نفسها، ومقارعة الفكرة بالفكرة، ويتوقف عند المقياسين اللذين اعتمد عليهما العقاد فى تحقير فن القصة بالقياس إلى الشعر أو النقد، وهما ميداناه البارزان وعلامتا تفوقه الذى لا نزاع فيه. أما عن كثرة الأداة وقلة المحصول فى القصة بالقياس إلى الشعر، فيرى نجيب محفوظ أنه لا فارق بين الأداة والمحصول فى كل فن رفيع، بل هما شئ واحد فى حقيقة الأمر، ففى الشعر الجيد كما فى القصة الجيدة تتحد الأداة والمحصول، وهذا يتفق ومعنى البلاغة الحديثة التى لا تفصل بين الفكرة والكلمة، أو بين الموضوع والشكل، ففى الفن الجيد، قصة كان أو شعراً، ينمحى

التنافر بين الأداة والمحصول. فإذا زادت الأداة على المحصول شاهد ضعف أو ركاكة قد يعتوران الشعر كما قد يعتوران القصة، ولكنه ليس صفة ملازمة للقصة دون غيرها من فنون الأدب. فهذا المقياس نافع التمييز بين الجيد والرديء من آثار الفن الواحد، لا الموازنة بين الفنون المختلفة، لأن كل فن في ذاته يشترط التناسب الكلي بين أداته ومحصوله. وإذن فكيف يرى العقاد كثرة الأداء وقلة المحصول صفة ملازمة للقصة؟ ويجيب نجيب محفوظ عن السؤال بأنه لا يجد جواباً إلا أن العقاد يعد التفاصيل في القصة زيادة في الأداة، أو أنه يعتبر القصة عملاً أدبياً مطولاً ذا مغزى يمكن تلخيصه في بيت واحد من الشعر. وذلك فهم عجيب فيما يقول نجيب محفوظ، فالقصة لا ترمي لمغزى يمكن تلخيصه في بيت واحد من الشعر ولكنها صورة من الحياة، كل فصل منها يمثل جزءاً من الصورة العامة. وكل عبارة تعين على رسم جزء من الكل، فكل كلمة وكل حركة تشترك في إحداث نغمة عامة لها دلالتها النفسية والإنسانية، وكل جملة – في القصة الجيدة – تقرأ وتستعاد قراءتها ولا يغني عنها شيء من شعر أو نثر.

وإذا كان ذلك الرد يؤكد معنى البلاغة الحديثة التي ينتسب إليها نجيب محفوظ، بالقياس إلى البلاغة القديمة التي ينتسب إليها العقاد، والتي تفصل الفكرة عن الكلمة والشكل عن المضمون، فإن هذه

البلاغة الحديثة نفسها تقود نجيب محفوظ إلى تأكيد البلاغة الخاصة للقصة، ووصلها بإيقاع العصر الصاعد، وهو الإيقاع الذى ينزلها فى بلاغتها الخاصة المنزلة التى تستحقها بين الفنون. ويتضح ذلك حين يؤكد نجيب محفوظ أن التفاصيل في القصة ليست مجرد ملء فراغ، ولكنها ميزة الرواية حقًا على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب بوجه عام. وهى لم توجد اعتباطاً ولكنها جاءت نتيجة لتطور العصر العلمى العام، فالعلم هو الذى وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلاً فى الكليات. اكتشف العلم لكل جزء من أجزاء المادة – حتى الذرة – حياة وأهمية، وبدت آثار هذه النزعة العلمية فى عالم الآداب فى عناية الرواية بالتفاصيل. ولم يعد الأدب يكتفى بتحضير الأقراص المركزة (الشعر التقليدى الذى يقوم على الحكمة الموجزة، والبلاغة التقليدية التى تقترن بالإيجاز والقول الفصل) وأدرك أن التفاتة أو فلتة لسانية، أو حال إنسان وهو يتناول طعامه، أمور لها دلالتها النفسية وتعبيرها الصادق عن الحياة.

هذا الوصل بين زمن الرواية وزمن العلم، لو استخدمنا مصطلح أيامنا، وَصْلٌ بالغ الدلالة على حداثة دفاع نجيب محفوظ عن القصة بوجه عام، والرواية بوجه خاص، وبالغ الدلالة على مكانة «العلم» فى روايات نجيب محفوظ نفسها. ولست فى حاجة إلى التذكير بالعبارات التى تمجد العلم فى روايات نجيب محفوظ التى كتبها فى

الأربعينيات ومطالع الخمسينيات. فكلنا يذكر شعارات أحمد عارف فى «خان الخليلى»، وغواية العلم التى وقع فيها كمال عبدالجواد فى «الثلاثية» ولم ينقذه منها شئ. وقد يبدو معنى العلم معنى وضعيًا فى العبارات السابقة، ويفسر الحتمية السيكولوچية التى وقعت فيها رواية «السراب» وغيرها، لكن هذا المعنى كان البشارة التى انتقلت بها الرواية، على مستوى وعى جيل جديد من أبناء الليبرالية المصرية، من أفق المثقف الشمولى، التأملى، المتفلسف، الذى كان يمثله نموذج العقاد، إلى أفق مثقف عصر العلم الذى يعى عصره ويتعلم منطقه الذى يجاوز المنطق الأرسطى إلى أفق مغاير من الحتمية أو العلاقات التى لا تستطيع أن تقتنصها بلاغة الأقراص المركزة.

هذا الوعى هو الذى دفع نجيب محفوظ إلى الاستشهاد بتوماس مان، وبلاغة التفاصيل عنده، وهو استشهاد له أهميته فى سياق كتابة نجيب محفوظ الذى لم يكن قد كتب الثلاثية بعد، والذى كان لرواية الأجيال عند توماس مان تأثيرها عليه حين كتب الثلاثية، إلى جانب تأثير بقية عائلة روايات الأجيال الشهيرة، عند جلزورثى وديكنز وبلزاك وغيرهم. لكن نجيب محفوظ يضيف إلى الاستشهاد بتوماس مان الإشارة إلى ما صرح به العقاد ذات مرة، معجبًا بالتفاصيل الدقيقة فى رواياته وبراعتها فى الدلالة والتأثير. وهو تصريح يدفع نجيب محفوظ إلى تساؤلاته الساخرة: كيف يساوى بيت

من الشعر، والأمر كذلك، خمسين صفحة من قصة؟ وهل نغالى إذا قلنا إن صفحة من قصة تحتاج لعشرات البيوت من الشعر لتحيط بدقائقها وجمالها؟ لقد رمى بعض المتعصبين للأجناس العربَ بضعف الخيال والعجز عن الإبداع والتحليل والتفصيل، والاكتفاء بتصور المعانى وتركيزها . فهل يريد العقاد أن يؤيد هذه الأقوال الجائرة؟ والواقع، فيما يقول نجيب محفوظ، أن الإبداع الفنى لا يتمثل فى عمل أدبى كما يتمثل فى أدب القصة، ولذلك اتخذ أغلب السِّفر الخالد صورة من صور القصة كالملحمة والتمثيلية.

وقد نلاحظ أن حدة الدفاع عن القصة جرفت نجيب محفوظ إلى موقف يختلف عن البداية الهادئة التى انطلق منها، وهى البداية التى تسوى بين الفنون والأنواع بعيداً عن التراتب، وأنه بدل أن يمضى فى نقض مبدأ التراتب بين الفنون والآداب عمومًا، يعود ليستبدل تراتبًا بآخر، ويقلب الطاولة على العقاد، واضعًا الفن الذى يتحمس له موضع الفن الذى أعلى العقاد من شأنه. ولكن لو غضضنا الطرف عن حدة الاندفاع، والعبارات الحماسية، والأسئلة الساخرة، واللفتات الماكرة، فإن موقف نجيب محفوظ الذى يبلوره المقال، أو يتبلور به، ينطلق من منظور يصل بلاغة النوع بروح العصر، ويقيم تراتب الأنواع على هذا الأساس. وما دمنا دخلنا فى عصر العلم الذى علمنا الاهتمام بأدق التفاصيل، إلى أن وصلنا إلى الذرة، فالفن

الصاعد فى هذا العصر لابد أن يكون هو الرواية. وتلك حتمية أخرى من حتميات العلم الوضعى الذى تَمَثَّله نجيب محفوظ فى هذه المرحلة الباكرة من عمله، قبل أن يجاوز المعنى الصارم للحتمية، ويستبدل بها مركبات أخرى، صنعت نموذج "عرفة" الساحر فى "أولاد حارتنا". وأحسب أن هذه الحتمية هى نفسها التى فرضت على نجيب محفوظ البقاء فى دائرة المحاكاة، وهو يقوم بتعريف القصة، خصوصًا حين يجعل منها صورة من الحياة، فكل فصل منها يمثل جزءًا من الصورة العامة، وذلك تعريف يسوّى، فى علاقة السببية المباشرة، ما بين زمن الرواية وزمن العلم من ناحية، وبلاغة الرواية ومحاكاة الحياة أو نقلها كما هى من ناحية ثانية.

لكن سرعان ما يفارق نجيب محفوظ هذه الحتمية، حين يصل إلى المقياس الثانى للعقاد، وهو مقياس الطبقة الذى يردّ التحقير من شأن القصة إلى شيوعها بين العامة. ولا ينازل نجيب محفوظ العقاد، فى هذا المقياس، فى ميدان المادية الجدلية أو التاريخية، وإنما فى ميدان المنطق الأرسطى. ويرى أن العقاد يصوغ قياسًا مؤداه: إنه ما دامت القصة تنتشر فى طبقة لا يتنازل إليها الشعر، فهى أدنى منه وهو أرقى منها. وذلك قول وجيه من حيث الظاهر، ولكنه ينطوى على شئ خطير فى الواقع، فمجرد انتشار فن فى طبقة لا يدل على شئ مالم نبحث أسباب انتشاره، فالموسيقا تنتشر فى جميع الطبقات حتى

بين الأميين، فهل يقال إن النحت مثلاً أرقى منها لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف؟ ثم ما نوع القصص المنتشر حقًا؟ أليس هو قصص الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل ذلك ليس من القصة الفنية فى شئ. والقصة الفنية، فيما يؤكد نجيب محفوظ، حكاية تروى كالقصة المبتذلة، إلا أنه يشترط فيها أن تعرض فى ثنايا روايتها قيمة إنسانية، أو أكثر، كتصوير الشخصيات وتحليل النفس والشاعرية والفكاهة أو السخرية والمفارقة والمعانى الفلسفية والآراء الاجتماعية، بل إن من كتاب القصة المحدثين من يستهين بالحكاية ويقنع بالقيم، فإذا خلت القصة من هذه القيم فهي حكاية وليست قصة فنية، ولا يجوز لمنصف أن يحكم بها على هذا الفن، وإلا جاز لنا أن نحكم على الشعر ببعض الأزجال الخسيسة التى يحفظها العوام.

ولا يكتفى نجيب محفوظ بذلك، بل يضيف ما يزيد منطق العقاد نقضاً، ويرى أن انتشار القصة ميزة لها لا عليها. ودليل ذلك أن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها. وإذا كان العقاد لا يقرأ القصة إلا مضطراً فطه حسين وإبراهيم المازنى وتوفيق الحكيم وإيزنهاور يقرءونها بغير اضطرار. ولئن انتشرت القصة فى طبقات أخرى فذلك لسهولة عرضها وتشويقها، وليس بالسهولة من عيب يجرح الذوق السليم، ولا بالتشويق من انحطاط يؤذى الفهم الرفيع. وحسب القصة فخراً أنها يسرت الممتع

من عزيز الفن للأفهام جميعًا، وأنها جذبت لسماء الجمال قومًا لم يستطع الشعر - على قِدَمهِ ورسوخ قَدَمه - رفعهم إليها، فهل يكره العقاد ذلك فيما يقول نجيب محفوظ ساخرًا، أو أنه يحب كأجداده كهنةِ طيبة أن يبقى فنه سرًا مغلقًا إلا على أمثاله من العباقرة!! وليست علامة التعجب من عندى فهى موجودة فى الأصل الذى نشرته "الرسالة" لنجيب محفوظ، ودلالتها الساخرة لا تخفى على أحد، بوصفها الذروة الصاعدة للمنطق الجدالى الذى يتوسل بكل الأسلحة لنقض حجج الخصم.

وما إن ينتهى نجيب محفوظ من هذا النقض الجدالى حتى يعود إلى خدنه الأثير، مرة أخرى، أعنى "العلم"، فيقلب التراتب الرأسى فى القيمة إلى تراتب أفقى فى الزمن، ليؤكد مكانة القصة بوصلها مرة أخيرة بالعلم. ومن ثم يعود بنا إلى الحتمية مرة أخرى. فيقول إن أهم أسباب انتشار القصة، الانتشار الذى جعل لها السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، هو ما يعرف بروح العصر. لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتمًا لفن جديد، يوفِّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة، فإذا تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض

بعناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة.

ويضيف نجيب محفوظ إلى السبب السابق سببًا ثانيًا مرتبطًا به، يتصل بما تنطوى عليه الدنيا الحديثة من تعقد وتنوع واختلاف ومغايرة، وكلها صفات تقتضيها القصة بما تقوم عليه من مرونة تمكنها من الاتساع لجميع الأغراض، بوصفها الأداة الصالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية فى أشمل معانيها. ولعل الشمول فى التعبير، فيما يختم نجيب محفوظ بكون مقياسًا أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما العقاد، بدلالته واضحة فى أن القصة أبرع فنون الأدب التى خلقها الإنسان المبدع فى جميع العصور.

وعند هذا الحد، يختم نجيب محفوظ دفاعه - البيان عن القصة، قالبًا التراتب الذى أقامه العقاد رأسًا على العقاد، واضعًا الشعر موضع التعبير عن عصور الفطرة والأساطير والقصة موضع التعبير عن عصر العلم. ويعنى ذلك، ضمنًا، وضع العقاد الشاعر موضع نموذج المبدع القديم الذى جاوزه العصر الجديد، ووضع القاص بعامة، والروائى بخاصة، موضع المبدع الحديث الذى يلتقط نغمة العصر الواعدة بالعلم، ويتمثل روحه الذى ينطوى على معنى اكتشاف المجهول، فيوفق بين شغف الإنسان الحديث بمعرفة الحقائق ونزوعه القديم الجديد إلى الخيال، ويصوغ من هذا وذاك، أو بهذا وذاك، الرواية التى هى شعر الدنيا الحديثة.

بين الرواية والسيرة الذاتية

كتابة السيرة الذاتية

كتابة السيرة الذاتية هى فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذى تجتلى فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، مسترجعة هذه الحياة فى امتدادها الدال، أو فى وقت بعينه من أوقات هذا الامتداد له مغزاه الخاص، وذلك من منظور لحظة حاسمة من لحظات التحول الحدِّى فى عمر هذه الأنا.

والعلاقة بين مكونات الذاكرة المستعادة ونوع اللحظة الحدية التى تبعث الذاكرة على الحركة أشبه بالعلاقة بين حجر المغناطيس وكل ما يستجيب له من من مواد قابلة للتمغنط، فالذاكرة لا تضىء للوعى، فى آلية بناء السيرة الذاتية، إلا وقائع الماضى وأحداثه المجانسة لعلاقات اللحظة المهيمنة على الوعى، اللحظة التى تجتذب علاقاتها كل ما يستجيب لها من مخزون الذاكرة التى تغدو المبدأ الإبداعى الفاعل فى كتابة السيرة الذاتية.

وأتصور أن صفة «الذاتية» هى صفة نابعة من طبيعة هذا المبدأ الإبداعى فى حركته المحكومة بمنظور «الذات» التى تستعيد ماضيها، كله أو بعضه، فى لحظة حاسمة من لحظات حياتها، كى تواجه هذه اللحظة أو تتعرفها بلا فارق يذكر، فالتعرف هو مواجهة

الوعى نفسه وقدرته على أن يجتلى ذاته فى هذا النوع من فاعلية الذاكرة، والمواجهة هى تعرف الوعى نفسه واكتشافه حدوده الخاصة فى الفاعلية نفسها، وكلاهما وجه للعملية التى تحرر بها الذاكرة الوعى من كل ما يفرضه عليه الحاضر من هذا المستوى أو ذاك من مستويات الضرورة. و«الذاتية» هى الصفة التى يكتسبها معنى التحرر فى هذا السياق، من حيث هو الهدف الذى تسعى إليه «الذات» التى تستعيد سيرتها كى تؤكد حضورها الفاعل فى زمنها الذى هو زمن الآخرين، ولكن بما يفرض معنى تحررها الخاص على الآخرين فى حضورهم العام الذى قد لا يأبه بقيم التحرر الخاص، ولا يلتفت إلى دلالة الزمن الخاص الذى عانته هذه «الذات» فى امتداد حضورها الخلاق.

هذه اللحظة المتوترة لحظة معرفة جذرية، لأنها اللحظة التى تدفع الأنا إلى التأمل فى ذاكرتها كما لو كانت تتأمل حضورها فى مرآة، منقسمة إلى ثلاث ذوات: ذات فاعلة للتأمل، وذات منفعلة به، وذات موضوع هى مفعول لنفسها، فى الفعل الجذرى للتعرف الذى يضطر فيه الوعى إلى مواجهة نفسه كى يستعيد توازنه. والعلاقة بين الوعى والذاكرة فى هذه اللحظة الحدية التى تتولد عنها السيرة الذاتية هى العلاقة بين الوعى وموضوعه الذى هو إياه بأكثر من معنى، خصوصا فى حضوره المأزوم الذى يصل إلى نقطة حاسمة فى مساره، نقطة تدفعه إلى مراجعة كل شئ، أو وضع كل شئ موضع المساءلة، ومن ثم التأمل النقدى الذى لا يفلت شيئا فى مستويات

الحاضر أو مستويات الماضى الذى ينتسب إليه الحاضر، أو يرتبط به على نحو من الأنحاء الملتبسة.

وليس من الضرورة أن يكون الماضى المستعاد فى الذاكرة، أو بواسطة الذاكرة، هو الفردوس المفقود الذى ينطوى على كل معانى البراءة والبكارة بالقياس إلى حاضر يفتقدهما، فالسيرة الذاتية ليست، دائما، فرارا رومانتيكيا من وطأة الحاضر حتى فى مواجهتها له وانطلاقها من رفضه فى بعض حالاتها الدالة. وليس من المحتم أن يكون هذا الماضى منبعا للحنان المفقود فى الحاضر، أو الذى يتحول فى عملية التعويض إلى آلية دفاعية، فقد يحدث أن تكون أحداث الماضى المستعاد، أو وقائعه، أشد وطأة من أحداث الحاضر ووقائعه، وذلك على نحو يمكن أن يتحول معه الماضى المستعاد إلى درع تتيحه الذاكرة للوعى، كى يواجه قسوة الحاضر بما هو أقوى وأبعث على الإنجاز الاستثنائى فى مقاومة الشروط اللاإنسانية التى تحيط بالكائن. ويعنى ذلك أن الماضى لا يؤدى دورا واحدا فى فاعلية الذاكرة التى تضع مخزونها الدال فى مواجهة الوعى كى يجتليه، وإنما تتعدد أدواره وتتنوع. وأهم من ذلك، تختلف فى كل حالة باختلاف نوع استجابة الذاكرة لحركة الوعى فى تأمل لحظته الحاسمة من ناحية، وباختلاف نوع اللحظة نفسها وما تفرضه من أفق للاسترجاع ومدار للاستعادة ومنظور للتأمل من ناحية ثانية.

قد يدل ذلك على صحة ما ذهب إليه الدكتور جونسون، قديما، من أنه لا يوجد من هو أقدر على كتابة حياة المرء من المرء نفسه. ولكن شريطة تأويل عبارة الدكتور جونسون بمعنى لا يفارق هذه الدلالة من «الذاتية» التى تحدد مفهوم «السيرة الذاتية» فى منظور وعيها الخاص الذى هو معرفة ومواجهة ذاتية فى لحظة حاسمة من لحظات الذات. قد يقول باحثون من أمثال ج. إيه. جدن J.A.Guddon إن الذاكرة يمكن أن تكون مخادعة لا يعول عليها فى كل الأحوال، وإن قليلين هم الذين يمكن أن يستعيدوا بوضوح تفاصيل حياتهم الباكرة، وإن كل إنسان يميل إلى تذكر ما يوافق هواه، فضلا عن أن بعض وقائع حياته قد يصيبها التعتيم، أو تبقى فى دوائر الغياب لا الحضور، بسبب أنواع من القمع الداخلى أو الخارجى التى تفرض - حتى على اللاوعى - المباح وغير المباح من إضاءات الذاكرة. ولكن هذا كله هو بعض ما يصنع لفن السيرة الذاتية تميزه الخاص، خصوصا من حيث هى معرفة نوعية منسوبة إلى هذا الكاتب أو تلك الكاتبة، ومشروطة بمنظور اللحظة الفردية الحاسمة التى عاناها هذا الكاتب أو تلك الكاتبة، فى موقف فرض على الوعى تأمل امتداد حضوره بواسطة الذاكرة من منظور اللحظة التى أنتجها الموقف.

هذا المنظور ذاتى بالمعنى الذى يحدد نوعية المعرفة التى تنطوى عليها أو تؤدى إليها كتابة السيرة الذاتية. أولا، من وجهة نظر

الذات المبدعة التى تكتبها لتتعرف اللحظة التى تواجهها، فى علاقات حضورها الخاص وشروط وجودها المائز، وعلى نحو يكون فيه المنطوق من الذاكرة والمسكوت عنه دلالة لاتفارق هذه الذاتية، سواء على مستوى تكوين المنطوق به، أو على مستوى علاقة المنطوق بما يدل عليه من المسكوت عنه الذى يظل حاضرا ودالا بشكل أو بآخر. وثانيا، من وجهة نظر الذات المُسْتَقْبِلة التى تقرأ ما كتبته الذات الأولى لتضيف إلى تعرفها تعرفا جديدا، إما بإضافة خبرة مغايرة لذات متميزة فى موقف من المواقف الإنسانية التى يمكن أن تعانيها الذات القارئة، أو معاناة خبرة موقف من المواقف التى عانت الذات القارئة ما يشبهه ولم يتح لها تأمله على هذا النحو من المصارحة المباشرة. وما بين معرفة الذات الكاتبة والذات القارئة تتشكل دائرة من المعرفة التى تصل بين الذوات فى فعل تعرف يجاوز الفرد، ولكن بما يبقى فى دائرة كل فرد، فينطوى على سر من أسرار إقبالنا على قراءة السيرة الذاتية التى تعطفنا على غيرنا بما يسهم فى تحررنا.

وإذا مضينا مع دلالات «الذاتية» من منظور «الذات» الأولى، لاحظنا مجلاها البنائى الأول الذى يتكشف للذات الثانية فى طرائق وقائع الماضى المستعاد وأحداثه التى تضبط بؤرة علاقاتها عدسات اللحظة الحديَّة التى يتشكل بها منظور السيرة. ولذلك يقع الفن الخاص بها موقعا وسطا بين القص والتاريخ، وينطوى على ما يصله

بصفات التحقيق Faction والتخييل Fiction معا، ذلك لأنه فن يقص وقائع وأحداثا حقيقية تأثر بها كاتب السيرة الذاتية، وكان لها دون غيرها دلالة أو دلالات خاصة كشفها الوعي لنفسه في تأمله امتداد حضوره المنعكس على ذاكرته وفي الوقت نفسه، هو فن يعيد ترتيب هذه الأحداث وتكوين وقائعها التفصيلية واختيار الأكثر دلالة فيها، خلال عمليات تقديم وتأخير، تأكيد وتقليص، حذف وذكر، يحددها ويوجهها منظور اللحظة التي تسيطر على آليات الاستعادة، وتدفع المخيلة إلى ممارسة عملها على مخزون الذاكرة.

والتحقيق Faction (من الحقيقة Fact) مرتبط باستعادة الوقائع والأحداث التي تنتسب إلى حقائق العالم، ولكنها الحقائق النسبية من منظور الوعي الذي يجتليها في مرآة ذاكرته بالضرورة، باحثا عن الدلالة التي تخصه دون سواه، حتى في الوقائع العامة التي يشترك فيها مع غيره أو الأحداث الكبرى التي لا ينفرد بالتأثر بها دون سواه. ويشبه كاتب السيرة المؤرخ في معنى من معانيه في هذا السياق، هو المعنى الذي يتأوّل به المؤرخ ما يجتليه من الحقائق التاريخية في مراياه الخاصة التي تميزه عن مرايا غيره من المؤرخين، سواء من منظور المنهج أو منظور الرؤية الإيدلوجية العامة والخاصة أو منظور المقدرة المتعلقة برهافة الإحساس الفردي وبراعة التناول المنهجي التي تميز مؤرخا عن غيره حتى داخل دائرة المنهج الواحد. والتأويل الذي

يقوم به وعى المؤرخ لا يختلف فى جذر تحليله النهائى عن التأويل الذى يقوم به وعى كاتب السيرة، عندما يتأمل ما تسترجعه ذاكرته التى تنطوى على أفعالها التأويلية الخاصة، والتى لا تقدِّم للوعى إلا مادة نصف مؤولة إذا صحت هذه العبارة، لأنها مادة تخضعها الذاكرة لآلياتها اللاشعورية من الذكر والحذف والتلوين والتمكين... إلخ. وهى مادة يقوم الوعى باستكمال تأويلها فى فعل التأمل الذى هو فعل الكتابة بأكثر من معنى.

مؤكد أن هناك فارقا بين وعى المؤرخ الذى ينبه نفسه دائما، أو يفترض أن ينبهها، إلى تيقظ الحس النقدى فى كل الأحوال، ووعى كاتب السيرة المفتوح على طبقات لاشعوره الخاص فى كل الأحوال ومؤكد أن نوعية الأرشيف الذى يعتمد عليه الاثنان مختلفة اختلاف المادة المُشَفَّرة. ولكن تشفير المادة نفسها يظل واحدا رغم اختلاف الفاعلين، وآليات التأويل تظل واحدة رغم اختلاف المستويات الواعية واللاواعية ما بين كاتب السيرة والمؤرخ. ولذلك يظل التاريخ منطويا على العنصر الذاتى الذى يصله بكتابة السيرة الذاتية فى بعد من أبعادها. هو البعد الذى لا يدخل التاريخ فى دائرة «العلم» إلا بما لا يستبعد «ذات» المؤرخ، وبما يؤكد الوحدة الجدلية بين «الذاتى» و«الموضوعى» فى فعل التأويل الذى هو واحد فى مبتداه، شتى فى تجلياته.

وآية ذلك ما يؤكده كَرٌّ Carr في كتابه «ما التاريخ؟» من أن الإيمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية توجد مستقلة عن ذات المؤرخ إنما هو وهم مناف للعقل، لأن الحقائق التاريخية حقائق يصنعها المؤرخ بالقدر الذى يصوغ به دلالاتها، خصوصا من حيث هو كائن يعيش فى زمان ومكان وعلاقات مغايرة، ويسعى إلى لون من الموضوعية التأويلية التى يصفها دارسو الهرمنيوطيقا (أو نظريات التأويل) المعاصرة بأنها نوع من المواجهة التي تنشأ عن تجربة وجود ذاتية فى العالم الذى يعيشه المتأول، مبدعا أو غير مبدع، واعيا أو غير واع.

هذا النوع من المواجهة التأويلية التى تهدف إلى التعرف هو ما يصل بين المؤرخ وكاتب السيرة الذاتية فى علاقة كل منهما بمادته، أو علاقة كل منهما بموضوعه. ولا معوّل على ارتفاع درجة الذاتية عند كاتب السيرة بالقياس إلى المؤرخ، خصوصا حين يكتب كلاهما فى المجال الذى يدفع الأول إلى الكتابة المباشرة عن نفسه، والثانى إلى الكتابة المباشرة عن غيره، فالفعل التأويلى واحد فى كل من المجالين. أضف إلى ذلك أن المؤرخ يكتب نفسه بمعنى من المعانى حين يكتب عن غيره، وكاتب السيرة يكتب عن غيره من خلال كتابته عن نفسه. وكلاهما يجاور الآخر فى الدائرة المتجاوبة للذات التى لاتفارق فعل التأويل.

ويترتب على أثر هذه الدائرة ما تنقسم به كتابة المؤرخ فى الدلالة على موضوعها التاريخى من ناحية، والإشارة إلى فاعلها التأويلى من ناحية ثانية، فنحن نقرأ كتابة المؤرخ لنعرف منها وقائع العصر وأحداثه فى المستوى الأول من هذه الكتابة. ولكن من حيث هو مستوى يفضى بنا إلى غيره تلقائيا، أو يلفتنا إلى ما يتضمنه من مستوى إبانة المؤرخ عن نفسه، أو عن منظوره الخاص الذى يتكشف من خلال ترتيب الوقائع والأحداث والتركيز على هذا البعد دون ذاك، وإنطاق هذا المعنى مقابل إسكات نظيره، فى تجاوب علاقات الحضور والغياب لنسيج الكتابة نفسها، الأمر الذى يدفعنا إلى قراءة المؤرخ فى الوقت الذى نقرأ تاريخه، ونضع فى اعتبارنا الحضور الدال لذاته الفاعلة فى تأويل موضوعها، فى موازاة الحضور الدال لموضوعه فى علاقته بغيره من الموضوعات المناظرة.

والأمر نفسه يشبه مايحدث فى قراءة السيرة الذاتية، فنحن نقرأها فى أكثر من مستوى عادة، حتى لو لم نلتفت إلى ذلك فى زحمة انشغالنا بالمحمول دون الحامل، فنحن ننتبه إلى حضور الذات الفاعلة فى تأويل موضوعها، حتى لو صرفنا أكثر اهتمامنا إلى الموضوع نفسه. ولذلك فإن نقطة الانطلاق الأساسية فى دراسة السيرة الذاتية هى البحث عن منظورها الذى تستعاد به الوقائع، وتبرز فى ضوئه الأحداث الدالة، وتتحدد به مواضع الصمت فى علاقتها بالمسكوت عنه

من الخطاب المقموع لعوامل متعددة، ومواضع النطق فى علاقتها بما يمكن ذكره أو التركيز عليه من الخطاب المباح الذى يدل حضوره على غياب نقيضه الذى يظل دالا، داخل سياقات المدار المغلق أو المفتوح الذى تفرضه اللحظة الحاسمة للاستعادة بمنظورها الخاص.

ولا أحسبنى مغاليا لو قلت، والأمر كذلك، إن السيرة الذاتية هى نوع من التاريخ الفردى الذى يتصل بالتاريخ العام فى منطقة التماس التى تتجاوب فيها ألوان الكتابة التى تعتمد على التأويل الذاتى فى آلياتها الخاصة، والتى تحقق تفاعل الذات والموضوع بتجليات متنوعة، ولكن بما لا يزيل المسافة الفاصلة بين «فن» السيرة الذاتية و«علم» التاريخ، بل يؤكد مرونتها، فى منطقة التماس التى قد تتحول، أحيانا، إلى منطقة تداخل، تغدو فيها السيرة الذاتية عملا أدبيا وتاريخيا معا. وذلك ما حدث، على سبيل المثال، فى «اعترافات» القديس أوغسطين المكتوبة حوالى سنة أربعمائة ميلادية، وتوماس دى كوينسى المنشورة سنة ١٨٢٢، وجان جاك روسو المنشورة بعد وفاته ما بين ١٧٨٢-١٧٨٩. وتلك هى المنطقة التى تجعل للسير الذاتية مكانة متميزة فى علم التاريخ، ومن وجهة نظر المؤرخين، بوصفها شهادات فردية ذات دلالة هامة فى الكشف عن علاقات عصر من العصور، من وجهة نظر شخصيات فاعلة فى هذا العصر أو منفعلة به الانفعال الذى يبين عن منحى كاشف للعصر.

ولا داعى لأن نأتى بأمثلة غير عربية للدلالة على وجود هذا النوع من السيرة، فإن «تخليص الإبريز» لرفاعة الطهطاوى لا تختلف عن «الساق على الساق» لأحمد فارس الشدياق، من حيث مجاورة الدلالة الأدبية والدلالة التاريخية، ومن حيث تجاوب الإشارات الذاتية والموضوعية فى الكشف عن تحولات الشخصية عبر مفرق من مفارق الزمن المتقلب بأحداثه. والأمر نفسه فى مجاورة الأدبى والتاريخى على مستويات مختلفة، وبدرجات متفاوتة بالطبع، فى أعمال من مثل «الأيام» لطه حسين، و«سجن العمر» لتوفيق الحكيم، و«أنا» لعباس العقاد، و«مذكرات الشباب» لمحمد حسين هيكل، و«حياتى» لأحمد أمين، و«سبعون» لميخائيل نعيمة، حيث ينبنى التاريخى بواسطة الأدبى، ويتم تقديم المغزى العام بواسطة أمثولة خاصة، ويبدو المفرد فى علاقته بالجمع الذى يفرض التحدى بالقدر الذى يفرض مدى الاستجابة.

والواقع أن العلاقة بين الأدبى الخالص والتاريخى الخالص فى السيرة الذاتية هى نوع من العلاقة المتبادلة بين الوظيفة الأدبية (أو الجمالية) والإشارية للحدث اللغوى الذى تنبنى به كتابة السيرة فى علاقتها بقارئها، إذا استخدمنا بعض المصطلحات البنيوية عند رومان ياكوبسون، لكن من المنظور الذى يضع فى اعتباره شروط الموقع المتوسط الذى يصل فن السيرة الذاتية بطرفين متعارضين لمتصل

واحد، يجمع التحقيق Faction بالتخييل Fiction ويفصل بينهما في الوقت نفسه. وإذا مال فن السيرة إلى طرف التحقيق هيمنت عليه الوظيفة الإشارية للغة السرد بمقدار هذا الميل، وتباعدت هذه اللغة عن الوظائف الانفعالية أو الشارحة (الميتالغوية) بالقدر الذي يؤكد طبيعتها التسجيلية، وذلك على النحو الذي تنطقه أعمال من مثل «مذكراتي في نصف قرن» لأحمد شفيق باشا، أو «مذكراتي ١٨٨٩-١٩٥١» لعبدالرحمن الرافعي، أو «هذه حياتي» لعبدالعزيز فهمي، أو «مذكرات في السياسة المصرية» لمحمد حسين هيكل. ولا تدنو مثل هذه الأعمال من الأدبية إلا بالقدر الذي ينبثق فيه الذاتي الخالص بلاعوائق، وفي سرد تعلو فيه درجة الوظيفة الانفعالية في تضافرها مع الوظيفة الأدبية، وذلك على نحو ما تتكشف أعماق سعد زغلول الخاصة، على سبيل المثال، حين يتحدث في مذكراته عن إدمانه القمار والمشاكل النفسية التي عاناها بسبب هذا الإدمان.

وإذا مال فن السيرة إلى طرف التخييل هيمنت عليه الوظيفة الأدبية التي تفصل قصّية «الأيام» لطه حسين مثلا عن تسجيلية «مذكرات في السياسة المصرية» لمحمد حسين هيكل، أو تفصل الأخيرة عن عمل هيكل الذي اكتشفناه مؤخرا، وهو «مذكرات الشباب» الذي يتجاوب في درجة أدبيته اللافتة مع سرديات الرسائل التي تحتويها «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم، سواء في الإلحاح على التجارب الفردية الدالة، أو تصعيد المفردات الحسية للمخيلة، أو الاستسلام

لتداعيات المشاعر المصاحبة، أو إطلاق العنان لمبدأ الرغبة فى علاقته بمبدأ الواقع، ومن ثم إنطاق بعض المسكوت عنه من الرغبات الدفينة للذات، وذلك كله فى تدافع سردى تؤكد لغته خصائصها الأدبية، بالقدر الذى يتكشف به العام بواسطة الخاص فى علاقات السرد المتميزة بحضورها المهيمن.

ولكن مهما انجذبت السيرة الذاتية إلى قطبها التاريخى، فى توتر موقعها الذى يصل وصل التعارض بين التحقيق والتخييل، وأصبحت أقرب إلى «المذكرات» أو «الحوليات» أو ما أشبه، فإنها تظل محافظة على ما يصلها بالفن الذى ينسبها إلى دائرته الإبداعية، ويقرنها بسردياته التى تظل قابلة للاندفاع تحت راية الخيال، وبواسطة الذاكرة التى ليس الخيال نفسه سوى فعل من أفعالها الخلاقة. وحين تصل سرديات السيرة الذاتية إلى هذا المدى، فى استجابتها إلى مبدأ الرغبة الذى تستبدل به مبدأ الواقع، فإنها تصل إلى النقطة التى تتحول فيها إلى عمل من أعمال القص، وتؤسس لما يطلق عليه النقاد اسم رواية السيرة الذاتية. وهى الرواية التى تنطوى على حياة كاتبها، كلها أو بعضها، وتكشف عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسد العينى الخاص لأحوال هذه الحياة فى تفردها الشخصى.

وكثيرة هى الأمثلة الدالة على رواية السيرة الذاتية فى تنوعاتها المختلفة التى تختلف بها درجات الإشارة المباشرة أو غير

المباشرة إلى حياة الكاتب، من مثل «أحزان ڤرتر» التى كتبها جوته سنة ١٧٧٤، و«قصة طفل شرير» التى كتبها توماس ألدريش سنة ١٨٨٠، و«الرق البشرى» التى نشرها سومرست موم سنة ١٩١٥، و«مدار السرطان» لهنرى ميللر سنة ١٩٤٤، و«صورة للفنان شاباً» التى نشرها چيمس جويس سنة ١٩١٦ منطلقا من «البطل ستيفن» الذى بدأ كتابتها سنة ١٩٠٤ ونشرت سنة ١٩٤٤.

أما الأمثلة العربية فأكثر من أن تحصى فى هذا الحيز المحدود، لأنها تجمع بين «عودة الروح» للحكيم و«إبراهيم الكاتب» لإبراهيم المازنى و«سارة» للعقاد و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، وتمضى فى خط صاعد لتصل «تجليات» الغيطانى و«رامة» إدوار الخراط وصلها بين «أيام الإنسان السبعة» و«قدر الغرف المقبضة» لعبدالحكيم قاسم، كما تصل «وكالة عطية» لخيرى شلبى بمدار «الخبز الحافى» و«الشطار» لمحمد شكرى. وأخيرا، تصل بين كتابة روائيات مصريات شابات مثل ميرال الطحاوى التى كتبت «الخباء» ومىّ التلمسانى التى كتبت «دنيا زاد» وكتابة روائىٍّ مغربى مخضرم مثل محمد برادة الذى كتب «مثل صيف لن يتكرر» عن تجربة دراسته فى جامعة القاهرة.

وأتصور أن ارتفاع درجة كتابة رواية السيرة الذاتية، كميا وكيفيا، بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية فى الأدب العربى، قديمه

وحديثه ومعاصره، هى مظهر آخر من مظاهر اتساع رقعة المسكوت عنه فى هذا الأدب، ودليل على تأصل نوع من الاستراتبة التقليدية فى تعرية الوعى لأحواله، ومن ثم النفور من كشف الإنسان عن دواخله التى ينبغى أن تكون محجوبة فى قرارة اللاوعى، مختومة بأختام العرف والعادة والمجتمع المتسلط والسلطة المتحكمة، وكل ما يحول بين أندلس الأعماق وتفجر الرغبات المكبوتة بخطاباتها المقموعة التى يجب أن تظل مقموعة. وذلك وضع يدفع الكتاب إلى استغلال مراوغات القص التخييلية فى رواية السيرة الذاتية، للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياتهم، مراعين سلطة المجتمع التقليدى التى يتجنبون قمعها بواسطة الرمز والمجاز والأقنعة التى تتباعد أوجهها المستعارة عن الإشارة المباشرة إلى موضوعها الأصلى أو أوجهها الحقيقية. وفى الوقت نفسه، يدفع هذا الوضع إلى تقليص حضور السيرة الذاتية، مقابل التركيز على رواية السيرة الذاتية، ومن ثم استبدال الآليات الملتبسة المراوغة بالمجاز والرمز فى الثانية بالآليات المباشرة الصريحة التى يتعرى بها الوعى ويكشف عن دخائله فى الأولى.

ويبدو أن إلحاح الروائيين والروائيات فى السنوات الأخيرة على الرواية الذاتية - أيا كان مسماها النقدى: رواية سيرة ذاتية، رواية روائى، رواية تكوين، رواية مرحلة ..إلخ - يرجع، فضلا عن ما سبق،

إلى ضغط الحياة المعاصرة بتعقيدها البالغ الذى يدفع الذات إلى مراجعة علاقاتها بالعالم وعلاقاتها بنفسها، ومن ثم تصوراتها عن كلا الطرفين من منظور «ذات» أكثر بعدا عن الذات الرومانتيكية القديمة وأكثر قربا من «ذات» هذا العصر التى وصف مجلى من مجاليها صنع الله إبراهيم فى روايته التى تحمل العنوان نفسه. وغير بعيد عن ذلك سقوط الأحلام الجمعية الكبرى وتهاوى المشروعات القومية العظمى، وتحويل مجراها المحيط بما يستبدل وعى الذات المتوحدة بوعى الجماعة المفككة، واستبطان هذه اللحظة أو تلك الحادثة من حياة الكاتب أو الكاتبة بدل السردية الكبرى لذلك المشروع القومى أو هذا العهد الواعد من تاريخ الأمة.

وليس المؤشر الكمى المتمثل فى غلبة «رواية السيرة الذاتية» على «كتابة السيرة الذاتية» هو الدليل الوحيد على ما تقوم به الثقافة العربية السائدة من قمع لمبدأ الرغبة الذى ينطوى عليه كاتب الاثنتين، والمراقبة الصارمة ضيقة الأفق للكتابة بوجه عام، فإلى جانب هذا الدليل ما نراه حولنا من المسارعة إلى الاتهام، والمبادرة بالريبة، والنزوع إلى التكفير الاعتقادى والخلع الاجتماعى، نتيجة هذا الشكل أو ذاك من بوح الكتابة أو نطقها المسكوت عنه أو تمردها على حدود المنهى عن مقاربته اجتماعيا وسياسيا واعتقاديا. والمسافة بين الحدود القصوى للجرأة التى تتكشف بها الذات عن أحوالها فى عمل من مثل «مدار السرطان» وعمل من مثل «وكالة عطية» أو حتى «الخبزالحافى»

و«الشطار» هى المسافة بين حدود المسموح بالنطق به من المسكوت عنه فى ثقافة وأخرى، وما بين رواية سيرة ذاتية تتفجر بلا قيد من أى نوع ورواية أخرى مقدور عليها أن تواصل الرقص فى السلاسل التى تتمرد عليها. وفى الضجة الأخيرة التى قامت حول رواية «الخبز الحافى» ما يدل على نواهى القمع التى لا تزال مؤثرة فى ثقافتنا المعاصرة، والتى دفعت أساتذة مرموقين، محسوبين على المجتمع المدنى، إلى مهاجمة هذه الرواية، والدعوة إلى منع تدريسها فى «الجامعة الأمريكية».

وما ذكرته دليل على ما لم أذكره من الأسباب التى تجعلنا نفتقد، فى كتابة السيرة الذاتية عربيا، هذه الكتابة المحدودة الوجود والمقيدة الحضور فى أدبنا العربى إلى الآن، الدرجة العالية من شجاعة المصارحة فى تعرية الذات لنفسها، على نحو ما نلمح فى «اعترافات» جان جاك روسو أو «مدارات» هنرى ميللر على سبيل المثال. وهو ما يجعل كاتب السيرة الذاتية العربية على درجة عالية من اليقظة الرقابية لما قد يندفع إلى وعيه من الحمم البركانية للاوعى الجنسى أو الدينى أو حتى السياسى، فارتفاع حدة الرقابة الداخلية دليل على وجود الرقابة الخارجية، وعلامة على هيمنة الحراس المتزمتين للثقافة التقليدية التى يصل قمعها إلى درجة العنف العارى الذى يبدأ بالكلمة وينتهى بالرصاصة، فيفرض على أدبنا الوجود المحدود والحضور المقيد لكتابة السيرة الذاتية، بل حتى لكتابة الرواية الذاتية.

الأدبى والتاريخى

يحلو لى تكرار القول - على سبيل التأكيد - إن السيرة الذاتية نوع من التاريخ الفردى الذى يتصل بالتاريخ العام فى المنطقة التى تتجاوب فيها ألوان الكتابة التى تعتمد على التأويل الذاتى فى آلياتها الخاصة، والتى تحقق تفاعل الذات والموضوع بتجليات متنوعة، ولكن بما لا يزيل المسافة الفاصلة بين «فن» السيرة الذاتية و«علم» التاريخ، بل يؤكد مرونتها فى منطقة التماس التى قد تتحول، أحيانا، إلى منطقة تداخل تغدو فيها السيرة الذاتية عملا أدبيا وتاريخيا كما قلت من قبل. وما أكثر السير الذاتية التى يتجسد فيها هذا التداخل، والتى تصل بين وعى الذات بنفسها ووعيها بعصرها، حتى فى الدائرة الشخصية التى تأخذ فيها السيرة الذاتية شكل الاعتراف، وذلك على نحو ما يحدث فى الأعمال التى يتجاور فيها، أو يتداخل، ماينتسب إلى العصر من حيث هو زمن بعينه، وما ينتسب إلى الذات التى تعانى هذا العصر أو تعانى فيه، خصوصا من حيث هى مرآة له ومرآة لوعيها الخاص فى آن.

ويعنى ذلك أن كل سيرة ذاتية، مهما كانت متأصلة فى صفاتها الأدبية أو موغلة فى الذاتية، تشير إلى عالم تاريخى يجاوز الذات التى

كتبتها، ومن ثم تسمح بجمع معلومات غير أدبية حول «واقع» ما خارج نص كتابتها، لأنها تنبنى، فى النهاية، على الإدلاء بخبر أو إخبار عن هذا الواقع فى تعينه التاريخى وتحققه المرجعى. ولذلك فإن تطابق عنصر المؤلف/السارد/الشخصية فى علاقات بناء السيرة هو الوجه الآخر من الإيمان (الملازم لهذا التطابق) بالطابع الواقعى للموضوع المطروق فى نص الكتابة. أقصد إلى إشارة هذا النص إلى عالم يقع خارجه، عالم يتقبل حضور السيرة فيه بوصفها تمثيلا له، سواء من حيث علاقة الفرد الذى كتبها بهذا العالم، قبولا أو رفضا، نقدا أو احتجاجا، إدانة أو شجبا، صدمة أو تحديا، تسجيلا أو شهادة، كما أقصد إلى دلالة الكتابة على هذا العالم فى مستويات متعددة من الإبانة التى لاتفارق الحقيقة، حتى من زاوية عرض هذه الحقيقة عرضا كنائيا بمفردات المنظور الذاتى لكاتب السيرة.

وبالقدر نفسه فإن كل سيرة ذاتية تاريخية، مهما كانت وثائقية، لا تخلو من عنصر أدبى مهما تضاءلت درجة حضوره، فالوظيفة الأدبية لا تختفى، قط، من الحدث الكلامى لكتابة السيرة الذاتية حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الإشارية للغة. ومهما ضاق الفضاء الهامشى المحصور للفن فى كتابة التحقيق، أو تقلص حضور الوظيفة الأدبية بالقياس إلى هيمنة الوظيفة الإشارية، فإن الفضاء المحصور للفن يظل متخللا سرد السيرة الذاتية فى أكثر تجلياتها التأريخية،

والوظيفة الأدبية للغة تظل حاضرة فى علاقات السرد وتجاوب مكوناته، مهما تناقص دورها بالقياس إلى هيمنة الوظيفة الإشارية التى تلعب الدور الأول فى عملية التأريخ.

وطبيعى أن تتفاوت درجات الهامشية التى تتجلى بها الوظيفة الأدبية فى هذا النوع التسجيلى من كتابة السيرة الذاتية التى تهدف إلى التحقيق بالدرجة الأولى، ويسعى كاتبها إلى أن يقول كلمته للتاريخ (لو صح أن نستخدم عنوان كتاب محمد نجيب أول رئيس لجمهورية مصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢) ليشرح موقفه من بعض الأحداث الفاصلة فى تاريخ أمته، أو يكشف عن دوره الوطنى الذى حاول خصومه التعكير عليه، أو يقدم شهادته للأجيال التى لم تعاصر الحدث أو الأحداث الكبرى التى أسهم فيها، كما يفعل الزعماء والقادة السياسيون، بل كما يفعل الكثير من المصلحين الاجتماعيين والمفكرين، فى كل عصر وفى كل أمة من الأمم التى تهتم بتاريخها.

ومذكرات الضباط الأحرار - السادات، كمال الدين حسين، البغدادى، الشافعى، أحمد حمروش..إلخ - نماذج دالة على هذا النوع من الكتابة التى تنطوى على معنى التبرير أو العقلنة أو الدفاع، مقابل غيرها من الكتابات التى اتخذت شكل رسائل أو مذكرات أو شهادات، انبنت على رغبة الإدانة، سواء من منظور ذكريات السجون الناصرية

أو غير الناصرية، أو منظور المعارضة اليسارية أو اليمينية، أو حتى منظور التبرئة الذاتية. وهي كتابات تصاعد إيقاعها على نحو دال مع اتساع الهامش الديموقراطي، وما سمح به التحول السياسي من إنطاق المسكوت عنه في المراحل السابقة. وقد أسهم في هذه الكتابات عدد وفير من الذين تتباعد مواقفهم وتتباين مواقعهم، ومثال ذلك ما كتبه فتحي عبدالفتاح وإلهام سيف النصر وطاهر عبدالحكيم ومصطفى طيبة وعبدالعظيم أنيس وفخري لبيب وفريدة النقاش ونوال السعداوي ولطيفة الزيات وصافيناز كاظم وشريف حتاتة في جانب، ومصطفى أمين ومحمود السعدني في جانب ثان، وزينب الغزالي وقادة الإخوان المسلمين في جانب ثالث من الإدانة. يضاف إلى ما كتبه أمثال بطرس غالي أو عصمت عبدالمجيد من منظور التبرير، وما كتبه أمثال رفعت السعيد من منظور الاحتجاج في سيرته الذاتية الكاشفة: «مجرد ذكريات» التي صدرت عن «دار المدى» في دمشق ١٩٩٩ .

وسواء كنا نشير بهذه الكتابات إلى الاختلاف أو التنوع في الكتابة المنتسبة إلى السيرة الذاتية فإن كلا من الاثنين - الاختلاف والتنوع - يحمل دلالاته الخاصة في نهاية الأمر، ويكشف في جانب من جوانبه عن طبيعة الوعي الأدبي الجمعي السائد زمن الكتابة، من حيث قدرة هذا الوعي أو عدم قدرته على النفاذ المؤثر إلى اللاوعي الذاتي لكتابة الأفراد الذين لا يحسبون على الأدب أو الأدباء بحكم

وظائفهم الاجتماعية أو أدوارهم السياسية. وأخيرا، يشير إلى درجة توتر الكتابة نفسها ما بين استجاباتها الذاتية والموضوعية فى جانب ثان من جوانبه، خصوصا حين تدفع الاستجابات الذاتية إلى تأكيد حضور الوظيفة الانفعالية للغة الكتابة فى علاقتها بالكاتب، أو تأكيد حضور الوظيفة الانتباهية أو التنبيهية فى علاقة الكاتب بالقارئ المضمر أو المعلن، أو حين تدفع الاستجابات الموضوعية فى الطرف المضاد إلى هيمنة الوظيفة الإشارية فى علاقتها بوظائف اللغة الشارحة، لكن بما لا ينقطع تماما عن الوظيفة الانفعالية أو التنبيهية أو حتى الأدبية.

ويمكن أن نتحدث بالمنطق نفسه عن هيمنة الوظيفة الأدبية للغة التى لا تتخلى عن وظائفها الإشارية فى كتابة السيرة الأدبية التى نحتسبها عملا خالصا من أعمال الأدب، كما نفعل مثلا فى الحديث عن «الأيام» لطه حسين، فالأدبى لا ينفى التاريخى، والوظيفة الجمالية لا تتناقض والوظيفة الانفعالية فى تعيين الذات التى لا تكف عن الإشارة إلى تاريخها الذى هو عام وخاص فى الوقت نفسه. ولذلك تقع «الأيام» فى منطقة التماس التى تصل التاريخ بالأدب، ويدل فيها الخاص على العام، ويشير فيها الذاتى إلى الموضوعى، والجزئى إلى الكلى. ومهما نسبنا «الأيام» إلى الدائرة الأدبية الخالصة، ومضينا فى دراستها بوصفها عملا أدبيا ينتسب إلى فن الرواية كما فعل

عبدالمحسن طه بدر فى كتابه عن «تطور الرواية العربية» الذى حاكاه الكثير من الدارسين، أو صنعنا ما فعله الآخرون في دراستها بوصفها أهم نص أدبى فى كتابة السيرة الذاتية كما فعل إحسان عباس فى كتابه عن «فن السيرة» ومضى فى إثره يحيى عبدالدايم فى أطروحته عن الترجمة الذاتية، فإن «الأيام» تظل منتسبة إلى منطقة التماس التى أشير إليها، والتى تنطوى على ما تشير به «الأيام» إلى زمنها التاريخى المتعاقب بعاداته وأحداثه وعلاقاته وأفكاره، الأمر الذى يجعل من «الأيام» فى نظر المؤرخ وثيقة تاريخية دالة لا تقل فى القيمة أو المكانة عن دلالاتها المتميزة عند الناقد الأدبى.

الحدود المرنة

تقبل حدود «النوع» أو «الجنس» في فن السيرة الذاتية دخول ألوان متعددة من الكتابة تكشف عن مرونة هذا الفن وعدم انغلاقه على قواعد تجنيس صارمة. شأن حدود السيرة الذاتية في ذلك شأن حدود «النوع» أو «الجنس» في فن الرواية الذي لا تفارق صفاته الحوارية صفاته الكرنڤالية التي تعبث بمبدأ الحد ذاته، ومن ثم الحدود، لا لكي تنفي الاثنين أو تلغيهما تماما، وإنما لكي تؤكد مرونتها الذاتية وانفتاحها المتصل في مدارها الذي لايكف عن تقبل الجديد المختلف والمغاير. ورغم الاحتراس الذي ينبغي أن نؤكده في موازاة المضي بعيدا في المقارنة بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية، من منظور التشابه بين الفنين، فإن تأكيد المشابهة في مبدأ الحد المفتوح، ومن ثم الحدود المرنة، أمر ضروري لفهم التجليات المختلفة التي تتخذها وحدة التنوع المرنة لفن السيرة الذاتية، خصوصا في ضوء ما نتحدث عنه كثيرا، هذه الأيام، من الحضور اللافت للكتابة عبر النوعية، وهي الكتابة التي تجسِّد تداخل الأنواع (أو الأجناس) وتفاعلها الذي يستبعد فكرة المدار المغلق لمبدأ الحد الجامع المانع.

هذه الوحدة المرنة تصل فن السيرة الذاتية بفن الرواية في منطقة التماس أو التداخل التي تتحول فيها الرواية (وبخاصة رواية

التكوين أو النشأة Bildungsroman) إلى رواية سيرة ذاتية autobio-graphical novel، أو تتحول السيرة الذاتية إلى عمل روائى لا يتردد النقاد فى نسيان إطاره المرجعى الشخصى من حيث هو سيرة ذاتية، والإلحاح على إشاراته السردية إلى نفسه بوصفه قصا تخيليا، أعنى قصا يلفت الانتباه إلى علاقاته الداخلية قبل أن يلفت الانتباه إلى مرجعياته الخارجية، وينتسب إلى عالم الرواية بما ينطوى عليه من خصائص نوعها. وسواء كان الأمر هو هذا أو ذاك فإنه يدل على تداخل الحدود فى نقطة التماس التى تدنى بالتشابه إلى حال من الاتحاد، وتجعل فن «الأيام» لطه حسين، مثلا، سيرة ذاتية عند البعض وعملا روائيا متميزا عند البعض الآخر، كما يدل على أن سرد السيرة يتحول إلى سرد قصصى بامتياز حين يصل إلى آخر مداه، سواء فى استجابته إلى مبدأ الرغبة الذى تستبدل به الذات مبدأ الواقع، أو فى استبداله ابتكارات المخيلة بوثائق الذاكرة وأرشيفها التحقيقى. وعندئذ، نغدو فى حضرة رواية السيرة الذاتية التى تنطوى على حياة كاتبها، كلها أو بعضها، كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسد العينى الخاص لأحوال هذه الحياة فى تفردها الشخصى.

وكثيرة هى الأمثلة الدالة على ما ينتسب إلى رواية السيرة الذاتية فى تنوعاتها المختلفة التى تختلف بها درجات الإشارة المباشرة أو غير المباشرة إلى حياة الكاتب. وأيا كانت الأمثلة التى يمكن ذكرها على ذلك فى الأدب العربى أو العالمى، فإنها تؤكد أن ما ينتسب إلى

رواية السيرة الذاتية دال يشير مدلوله إلى وحدة التنوع المرنة التى تنطوى عليها حدود السيرة الذاتية نفسها. وهى حدود تدخل فى دوائرها المتجاوبة كتابات متباعدة تباعد «اليوميات» و«الحوليات» و«المذكرات» و«الذكريات» و«الاعترافات» و«التداعيات» و«الانطباعات» فضلا عن كتابة «الرحلات» و«المشاهدات» و«الشهادات» وغيرها من «أوراق العمر» أو «حصاد السنين» أو «البحث عن الزمن» أو حتى استعادة بعض الأحداث «على مقهى الحياة».

هذا التباعد بين الأمثلة الدالة يظل منطويا على ما يحيله إلى تقارب فى المبدأ البنائى الذى يرد التكثر إلى وحدة، ويبقى التنوع داخل هذه الوحدة مهما أوغلت عناصر التنوع فى التباعد واحدها عن الآخر. ودليل ذلك أن ما يندرج تحت كل هذه العناوين أو التصنيفات الخارجية من كتابات، تبدو متباينة متباعدة، يلتقى فى النهاية حول ما يجعل منها جميعا، وفى كل التجليات أو التنويعات، سردا استعاديا يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص فى علاقته بالوجود العام، على نحو يفرض تركيز هذا الشخص على حياته الفردية أو تاريخه الذاتى، بواسطة ضمير المتكلم (المباشر أو غير المباشر) الذى يسترجع الوقائع والأحداث من منظور هذا الشخص الواقعى الذى يواجه «الذاكرة الموشومة» بما يمكن تسميته – على طريقة محمد عابد الجابرى – «حفريات فى الذاكرة».

ولا ينفصل معنى الحفر، في هذا السياق، عن العناصر المشتركة التي تصل بين كل العناوين والتصنيفات الخارجية السابقة في المبدأ البنيوي الحاسم (والمرن) الذي يحدد «جنس» السيرة الذاتية، أو يتولى تعيين حدود «النوع» فيها. وهو مبدأ التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية التي تدور حولها السيرة الذاتية، سواء كانت مروية بضمير المتكلم المباشر أو ضمير الغائب الذي يتحول إلى نوع من التجريد بالمعنى البلاغي القديم لضمير المتكلم المباشر.

ولنتذكر الجملة الافتتاحية التي تبدأ بها «الأيام» لطه حسين، إذا أردنا مثالا توضيحيا على ضمير المتكلم الذي ينقلب إلى ضمير الغائب، حيث نقرأ: «لا يذكر لهذا اليوم اسما، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله في الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه، وإنما يقرّب ذلك تقريبا». وهي جملة استهلالية تنبني على ضمير الغائب الذي هو تحويل لضمير المتكلم وانقلاب به عن مباشرته، تجنبا للدفق الانفعالي الذي قد ينقلب إلى هشاشة عاطفية (سنتمنتالية) من ناحية، وتحقيقا لمسافة لغوية وعقلية تتيح للذات تأمل نفسها بوصفها موضوعا للتأمل وفاعلا للاسترجاع من ناحية ثانية. وقد قرن البلاغيون العرب «التجريد» بما يحاوله المتكلم حين ينتزع من أمر ذي صفة أمرا آخر مثله في الصفة، وجعلوا منه مخاطبة الإنسان غيره وهو يريد نفسه. وأقيس عليه إحالة الخطاب إلى الغير والمراد به.

النفس، فى الآلية التى ينقلب بها ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فالمشار إليه بخطاب الغيبة فى «الأيام» هو الذات التى تتكلم فيها، وتستعيد حياتها فى مرآة وعيها، فتغدو فاعل التأمل المضمر ومفعوله الظاهر المشار إليه بضمير الغائب الذى يرتد إلى فاعله الذى هو إياه، وذلك فى دائرة المبدأ البنائى الذى يوقع التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، بالقدر الذى يوقع المناقلة بين الضمائر الدالة على هذا التطابق.

هذا التطابق، بدوره، هو السبب المنطقى للإيمان بالطابع الواقعى للموضوع أو الموضوعات المطروحة فى نص كتابة السيرة الذاتية، وذلك من حيث الإشارة إلى ما هو خارج الكتابة فى كل الأحوال، فالسيرة نص مرجعى بالمعنى الذى قصد إليه فيليب لوجان فى كل أنماطها وفروعها. يعنى أنها تدَّعى، دائما، كالخطاب التاريخى أو العلمى، الإدلاء بخبر أو أخبار حول «واقع» خارج النص، ومن ثم تقبل اختبار التحقق من سلامة ما فيها أو صدقه فى الإشارة إلى مرجعه الخارجى، ويلزم عن ذلك أنَّ هدفا أساسيا من أهدافها ليس هو المحتمل أو الممكن بالضرورة، كما يقول أرسطو فى وصف معقولية الخطاب المسرحى، وإنما التشابه مع الحقيقى والاقتراب منه إلى الدرجة التى تدنى بالأطراف إلى حال من الاتحاد، وذلك هو ما يطلق عليه فيليب لوجان «الميثاق المرجعى» الذى يحدد، ضمنا أو صراحة،

العلاقة بين كتابة السيرة الذاتية والواقع الذى تشير إليه من منظور التطابق الذى تنبنى عليه بين المؤلف والسارد والشخصية فى الدلالة على ما وقع فى الخارج. صحيح أن «الميثاق المرجعى» لا يتجلى بالقدر نفسه، أو يتخذ صفة ثابتة، فى كل أنماط السيرة الذاتية وأنواعها، ولكنه يظل موجودا باستمرار، يؤدى حضوره الوظيفى بدرجات متباينة، يحددها النمط الغالب على السيرة.

أنا شخصيا أميل إلى تقسيم كتابات السيرة الذاتية إلى نمطين رئيسيين؛ هما السيرة الذاتية الأدبية والسيرة الذاتية التاريخية، تمييزا بين عمل من مثل «حملة تفتيش» للطيفة الزيات وعمل مغاير من مثل «طريق مصر إلى القدس» لبطرس غالى. وأرى أن النمط الأول هو الذى تهيمن عليه الوظيفة الأدبية للغة، وتحتل المخيلة الابتكارية موقع الصدارة فى عمليات الاستعادة لمخزون الذاكرة، فى موازاة إعادة ترتيب علاقات اللغة نفسها سواء من حيث صلة الاستخدام الأدبى للغة بالوظيفة الانفعالية لعناصر الحدث الكلامى الذى يرد كتابة السيرة الذاتية على كاتبها، أو من حيث صلة الاستخدام الأدبى للغة بوظائف التحفيزأو التنبيه التى تربط كاتب السيرة الذاتية بقارئها فى علاقة متعددة المستويات. أما السيرة الذاتية التاريخية فهى التى تهيمن عليها الوظيفة الإشارية للغة، وتقوم المخيلة الاسترجاعية بالدور الأساسى، معتمدة على أرشيف الذاكرة اليقظة التى لا تتردد فى العودة إلى الوثائق الخارجية، أو اللجوء إلى عمليات التحقيق التى

تحدد لمثل هذه السيرة مدى صدقها - من وجهة نظر كاتبها - فى الإشارة إلى عالمها الخارجي، ومن ثم مدى ما تفرضه على القارئ من الاقتناع بصحة وقائعها وقبول منطقها.

وذلك تصور يترتب عليه اختلاف الإشارة التى يحددها طراز الإحالة فى «الميثاق المرجعى» ما بين السيرة الذاتية الأدبية والسيرة الذاتية التاريخية، فطراز الإحالة فى الأولى يحدد الإشارة بحضور داخلي غالب، مقابل الإشارة التي تتحدد بحضور مقابل فى الحالة الثانية. صحيح أن طراز الإشارة يظل مرتبطا بالدلالة على ما هو خارج عن نص الكتابة في كل الأحوال، ولكن بما يغوص عميقا داخل الكاتب فى الحالة الأدبية، وينبنى بعلاقات لغوية تمنح الصدارة لبنية الرسالة اللغوية نفسها، من حيث هى بنية تلفت الانتباه إلى نفسها قبل أن تلفت الانتباه إلى غيرها، وتقيم نوعا من العلاقة المشروطة بين الكتابة والقارئ. أعنى علاقة ليس المرجع الحاسم فيها هو التأكد من سلامة الوقائع وإنما الأثر الذى يحدثه تخييل الكتابة التى تُعَدِّى بالقارئ إلى فعل أو انفعال يتجانس ورؤية الكتابة نفسها، أو يتجانس ورؤية الكاتب الذى يغدو - نتيجة أثر الكتابة فى القارئ - محل تعاطف وتفهم وتقدير قبل أن يكون محل تصديق.

ونقيض ذلك طراز الإحالة فى «الميثاق المرجعى» للسيرة الذاتية التاريخية من حيث اقترانه بالتحقيق والتصديق، وقياسه بمدى صحة

الوقائع وانطباقها على العالم الخارجى. ومهما كان لون التأويل الذاتى الذى تتلون به هذه الوقائع أثناء الكتابة، نتيجة إعادة صياغتها من منظور الكاتب الذى يستعيدها بطرائقه الخاصة لإبراز دلالة بعينها، فإن التلوين الذاتى للوقائع لا ينفى «الميثاق المرجعى» فى إلحاحه على ما يدنو بالكتابة من التطابق مع الوقائع الخارجية بالدرجة الأولى، ومن ثم الإلحاح على صدق الرسالة اللغوية فى إشارتها إلى الخارج الخارجى من ناحية، وفى قدرتها على إقناع القارئ بسلامتها وأمانتها فى الإشارة إلى هذه الوقائع من ناحية ثانية.

ولذلك فنحن نقرأ «مذكرات فى السياسة المصرية» لمحمد حسين هيكل، مثلا، لنعرف منها تقلبات الحياة السياسية فى عصره، وأسرار حزب الأحرار الدستوريين الذى انتسب إليه، سواء فى علاقته بالقصر والإنجليز من ناحية، أو الشعب من ناحية ثانية، أو الأحزاب المعبرة عن ذلك الشعب مثل الوفد من ناحية أخيرة. وتتيح لنا المذكرات أن نعرف فوق ذلك مواقف هيكل من قوى الصراع فى عصره، فضلا عن توتر المسافة الواصلة بين وعيه الفردى وانتمائه الحزبى فى علاقته بالقضايا الإشكالية الكبرى التى اختلفت فيها مواقف الحزب الذى ظل منتسبا إليه. وهذا النوع من المعرفة تاريخى بالدرجة الأولى. مقياسه الحقائق التى ينطوى عليها الزمن التاريخى للمذكرات من ناحية، ومعقولية التفسيرات أو عدم معقوليتها فى علاقتها بذلك الزمن من

ناحية ثانية. ويترتب على ذلك أن اختلافنا أو اتفاقنا مع هيكل فى هذه النقطة أو تلك من مذكراته مرهون بالتبريرات التى يقدمها والوثائق التى يعتمد عليها، سواء من منظور وعينا النقدى الذى يضع كل شئ موضع المساءلة، أو معايير تحققنا من صحة الأخبار وسلامة التفسيرات بقياسها على الوثائق التى نمتلكها أو يخبرنا بما فيها غيرنا.

وليس الأمر على هذا النحو فى «الأيام» التى نقرأها لا لما فيها من معرفة تاريخية مباشرة بالدرجة الأولى، وإنما لما تتيحه لنا من «لذة» القراءة التى تفتح أمامنا أبوابا مغلقة من المشاعر والانفعالات والخبرات، وتتيح لنا تعرف ما لم نكن نعرف من جوانب النفس البشرية، وتقوم بتعميق وتوسيع حدود معرفتنا بما كنا نظن أننا نعرفه تمام المعرفة. هذه «اللذة» تنطوى على معرفتها النوعية التى ليست مناقضة بالضرورة للمعرفة التاريخية، ولكنها مختلفة عنها فى طبيعتها العلائقية وحوافزها الجمالية وآلياتها الدافعية. ولذلك فإنها لا تنفك عن استخدام خاص للغة، استخدام لا تنقلنا فيه اللغة إلى ما هو خارجها إلا بعد أن تبطئ إيقاع لقائنا بعلاقاتها الخاصة، متيحة لنا الفرصة لكى نتأنى إزاء جمالياتها المتميزة بعلاقاتها الدلالية وتفاويفها التركيبية وتراكيبها الإيقاعية، فنتذوق متعة الدال قبل أن نتعرف معلومة المدلول، ولا نغادر إدراك المدلول إلا بعد أن نتشبع بفيوض الدال الذى لا

ينغلق، قطء على معنى وحيد الرجع أو إشارة يتيمة المغزى. والنتيجة هى المعرفة الحدسية التى لا ينفصل فيها الحامل عن المحمول أو الوسيلة عن الغاية، والتي لا تقاس بمدى انطباق الوقائع على أصل خارجى وإنما بمدى قدرة التخييل اللغوى على الإقناع بمنطقه الداخلى وسلامة منظوره الذاتى، فى الإشارة إلى رؤية العالم الخاصة التى ينبنى حولها نص السيرة الذاتية.

هذا التقسيم يبدو مقنعا على المستوى النظرى، ولكن المشكلة أن الواقع العينى الملموس للسير الأدبية ينقض حَدِّيته البسيطة، فطراز الإحالة فى السيرة الذاتية الأدبية لا يكف عن الإشارة إلى المرجع الخارجى فى «الأيام» أو غيرها من السير التى تغلب عليها الصفة الأدبية، خصوصا فى تنويعات السير الذاتية المحدثة التى تتداخل فيها الحدود بين السرد الحياتى والقص الروائى، فضلا عن أن هناك من بين السير الذاتية ما يجاور بين طرفى الثنائية المتعارضة بما ينفى الكثير من صفات التعارض، ويصنع نوعا دالا من الكتابة عبر النوعية، ينقض الاطمئنان إلى اطراد القسمة الثنائية. وهل نستطيع أن ننسى فى «الأيام» نفسها موقف طه حسين من سعد زغلول أو موقف سعد زغلول من طه حسين؟ وهل يمكن أن نتجاهل حديثه عن الهجوم على المنفلوطى أو القصائد التى كتبها؟ وماذا عن الإشارات التاريخية المتعينة التى تتناثر ما بين الأجزاء الثلاثة، وتغزر بوجه خاص كلما

اقتربنا من الجزء الثالث الذى يختلف فى نبرة خطابه عن الجزء الأول أوضح الاختلاف؟

ولا يقتصر الأمر فى ذلك على أن الوظيفة الإشارية للغة تظل فاعلة مع هيمنة الوظيفة الأدبية، فى عمل مثل «الأيام» جاءت بعده أعمال أكثر حداثة فى صياغة الرؤية، فالواقع أن فكرة الهيمنة نفسها تستحق الكثير من التأمل، كما تستحق أن توضع موضع المساءلة النقضية أو التفكيكية، فالإشارى لايفارق الأدبى فى «الأيام» والأدبى لا يكتمل معناه إلا فى علاقته بالإشارى، الأمر الذى يدعو إلى إعادة النظر فى آليات العلاقة المتبادلة بينهما، والمضى فى ذلك إلى أبعد حد

وإذا تركنا «الأيام» المعروفة بأدبيتها الدالة وانتقلنا إلى غيرها من السير الكاشفة وجدنا المزيد الذى يسهم فى نقض حَدِّية الثنائية البسيطة لتعارض الأدبى والتاريخى أو الجمالى والإشارى فى الوظائف اللغوية. وسيرة لويس عرض «أوراق العمر» مثال دال فى هذا المجال، إذ تمتزج تقنيات السيرة الذاتية الأدبية بالسيرة الذاتية التاريخية، بل ينكسر المبدأ البنيوى الذى يوقع التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، فيظل المؤلف هو السارد، لكن تتعدد الشخصيات فى الوقت الذى تتعدد أقنعة السارد الذى يحدثنا عن نكريات طفولته فى الفصول الأولى بطريقة تختلف عن حديثه عن «ريا وسكينة» فى الفصل الخامس، أو عن «أدهم الشرقاوى» فى الفصل

السادس، أو عن «مرجريت فهمى» فى الفصل السابع، وذلك قبل أن يقوده الاسترجاع إلى توثيق تجليات «العنف السياسى» وجمعياته المختلفة، الأمر الذى يجاور بين الحضور المتعدد للمؤلف المؤرخ والمؤلف المفكر والمؤلف الناقد الأدبى والمؤلف الأديب وفى الوقت نفسه يجاور بين أكثر من طراز لإحالة الميثاق المرجعى، فنقرأ فصولا تنتسب إلى كتب التاريخ بمعنى أو غيره، سواء فى إشاريتها المرجعية المباشرة، أو فى توثيقها الوقائع بالاعتماد على أرشيف العصر المتمثل فى الدوريات القديمة والمصادر شبه المجهولة، كما نقرأ فصولا تنتسب إلى الدرس الاجتماعى الذى يمزج التحليل الثقافى بالوقائع الأنثروبولوجية فى سعيه إلى اكتشاف الدلالة الاجتماعية وفى أثناء ذلك كله لا تغيب هموم الذات الفردية عن الحضور فى كل مستوى من مستويات علاقاتها بتعاقب واقعها الذى حَاولَتْ الكشف عنه تاريخيا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا. والنتيجة هى «أوراق عمر» متعددة الأبعاد والوظائف والمستويات والإشارات، وأهم من ذلك «أوراق عمر» تدفعنا إلى إعادة اكتشاف دلالة الأوراق فى علاقتها بالأزمنة الخاصة والعامة، لكن من منظور أكثر رحابة يدفعنا، فى النهاية، إلى إيثار التسليم بفكرة الحدود المرنة التى لا تنغلق فيها مبادئ التصنيف على قواعد ثابتة، قواعد قد ترضى العقل المنطقى الصارم فى شكليته، لكنها لا تستجيب إلى انفساح مدى التنوع الدال للنماذج التى تنقض هذه القواعد الثابتة فى الواقع المتعين الذى يمور بالتنوع والاختلاف.

رواية السيرة الذاتية

رواية السيرة الذاتية autobiographical novel هى الرواية التى تنطوى على حياة كاتبها، بعضها أو كلها، كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العينى لأحوال هذه الحياة فى تفردها الشخصى. هذا التفرد هو الخاص الذى يتكشف بواسطته العام، والجزئى الذى يقود إلى الكلى، فى حركة دلالة هذا النوع من الرواية التى يغدو كاتبها موضوع كتابتها صحيح أن أغلب الروايات، إن لم يكن كلها، تنطوى على شخصيات أو وقائع تنتسب إلى عالم كاتبها، ومن ثم حياته بمعنى أو غيره. ولكن مثل هذه الشخصيات والوقائع لاتعدو أن تكون بعض معطيات الدائرة الإدراكية الواسعة للكاتب الذى يصوغ عالمه الخيالى بمدركات عالمه الفعلى، غير أنه يتحول بمعطيات هذا العالم عن طبيعته الواقعية فى فعل الكتابة، وينقلها من وجود إلى وجود مغاير، فتغدو عنصرا متآلفا مع غيره من العناصر فى شبكة علائقية جديدة، هى شبكة الإبداع التى تفرض على عناصرها وظائف رمزية، وظائف لا تتضمن معنى الإشارة الحرفية أو البسيطة أو حتى المباشرة إلى العالم الفعلى للدائرة الإدراكية الواسعة. وفرق بين أن يستخدم الكاتب فى صياغة روايته هذا المعطى أو ذاك من عالمه وأن

يضع الكاتب هذا العالم نفسه موضع المساءلة، جاعلا منه موضوع كتابة تنعكس على نفسها ليغدو فاعلها مفعولا لفعلها بأكثر من دلالة.

ويعنى ذلك أن ما قد ينتسب إلى عالم الكاتب من شخصيات ووقائع لايجعل من الرواية رواية سيرة ذاتية ما ظلت هذه الشخصيات والوقائع منفصلة عن الذات المبدعة للكاتب. أو ما ظل الإطار المرجعى للرواية بعيدا عن الإشارة إلى هذه الذات فى حضورها الذى يغدو موضوعا لإبداعها، فالمحك الحاسم لرواية السيرة الذاتية ليس هو مدلول هذا الدال الجزئى أو ذاك فى الواقع الفعلى لحياة الكاتب، وإنما إشارة شبكة العلاقات الكلية للدلالة المركبة إلى ذات الكاتب التى تنقسم على نفسها كى تصبح موضوع إبداعها.

ويلزم عن ذلك أن تعدد الإشارة فى رواية السيرة الذاتية خاصية دالة عليها فى الوقت الذى تصلها بغيرهامن أنواع الرواية، فهى رواية تشير إلى العالم الذى يمكن أن يحياه القارئ من منظور الممكن والمحتمل بالضرورة إذا استخدمنا المصطلح الأرسطى، شأنها شأن الروايات التى تشير إلى جنسها بالقدر الذى تشير إلى العالم الذى تدل عليه أو تنطوى على رؤية تنتسب إليه. ولكنها رواية تنفرد عن غيرها فى تعدد الدلالة بإشارتها إلى فاعلها الذى هو مفعول لها، أو إشارتها إلى كاتبها الذى يكتبها والذى تكتبه أو تكتب عنه فى الوقت الذى تنكتب به ويبنتج عن ذلك ما تتيحه هذه الرواية من أفق معرفى

متجدد، مفتوح على وعى كاتبها وقارئها، إذ إنها تعين كاتبها على اكتشاف أو إعادة اكتشاف موضوعه الذى هو إياه، وتسمح لوعيه أن يضع نفسه موضع المساءلة، وأن ينقسم على نفسه في فعل مساءلته الانقسام الذى ينتهى إلى معرفة جذرية، تحدث تغيرا أساسيا فى مدى الإدراك. وتتيح هذه الرواية لوعى القارئ، من ناحية مقابلة، أن يرقب انقسام وعى مغاير لوعيه، وأن يغدو طرفا فى هذا الانقسام بما يضعه موضع المساءلة التى تمتد إلى حضوره الخاص، من حيث هو قارئ يمكن أن يعانى هذا الانقسام أو ما يشبهه، الأمر الذى يدفعه إلى إعادة صياغة أسئلة موضوعه المقروء بما يردها إلى أسئلة ذاته القارئة.

هكذا، يغدو الوعى المنقسم على نفسه عنصرا تكوينيا حاسما فى بناء رواية السيرة الذاتية وفى تحديد معيار قيمتها الأدبية على السواء، شريطة أن نفهم انقسام الوعى بوصفه عملية إبداع معرفى تفضى بالوعى ذاته إلى مجاوزة حدود الضرورة، ومعانقة أشواق حرية الوجود المفعم بالممكنات اللامحدودة للحضور، وشريطة أن نفهم انقسام الوعى فى مداره الذاتى الذى يغدو به فاعل الكتابة مفعولا لها، والذات موضوعا لتأملها الخاص فى الرواية التى تنتسب إلى سيرتها. وذلك أمر لا يقل أهمية فى تأكيده عن تأكيد مرونة حدود النوع فى مجال هذا الصنف من الرواية. أقصد إلى المرونة التى تسمح بإدخال

تنويعات متعددة أو تجليات مختلفة، كما تسمح بإبراز نقاط التماس أو علاقات التداخل التى تتجاوب بها أصناف الرواية أو مسمياتها بوجه عام مع رواية السيرة الذاتية ويمكن أن نرصد خمسة أصناف أو مسميات على سبيل تأكيد مرونة الحد أو الحدود الروائية فى هذا السياق.

وأول هذه الأصناف «رواية التكوين Bildungsroman» التى شاع مصطلحها الذى صاغه النقاد الألمان ابتداء، مثلما صاغوا المصطلح الدال على «رواية التربية Zeitroman» و«رواية الفنان Künstlerroman» ورواية التكوين هى الرواية التى تصور التحولات العاطفية والنفسية والفكرية التى تنتهى بنضج بطل شاب تصقله تقلبات الحياة أو تصلب عوده ويمكن أن ينتسب هذا البطل انتسابا مباشرا أو شبه مباشر إلى الكاتب نفسه، أو يصوره فى المرحلة التكوينية الأولى من حياته، مثلما ينتسب «ڤرتر» إلى جوته الشاعر، أو يشير بطل رواية «طريق اللحم» إلى صمويل بتلر الذى نشر روايته سنة ١٩٠٣، أو يدل البطل ستيفن فى «صورة الفنان شاباً» على چيمس چويس الذى نشرت روايته سنة ١٩١٦. وقد يكون البطل فى رواية التكوين من اختراع مخيلة الكاتب التى تبتكر شخصيات روائية خالصة، مثلما ابتكرت مخيلة جوستاف فلوبير بطل «*التربية العاطفية*» (١٨٦٩) ومخيلة دانيل ديڤو شخصية «مول فلاندرز» (١٧٢٢) وچين

أوستن «إمـا» (١٨١٦) وشـارلز ديكنز «ديڤـيـد كـوبرفـيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠) وأخـيـرا دوريس ليـسنج شـخـصـيـة مـارثا كـويست التى تدور حـولها خـمـاسـيـة «أطفـال العنف» التي صدر الجزء الأخيـر منها سنة ١٩٦٩

ولا تتبـاعد «رواية التربية» عن «رواية التكوين» فهى شبيهة بها من منظور ما تنبنى عليه من تحليل نقدى يقدمه المؤلف -عبر وعى بطل الرواية- للعـصـر الذى يعيش فـيـه، على نحـو مـا فـعل تومـاس مـان فى رواية «الجبل السـحرى» (١٩٢٤) وجونتـر جراس فى «الطبلة الصـفيح» (١٩٥٩) و«من يومـيـات سلحـفـاة» (١٩٧٢). ويشـبـه هذا الصـنف من المنظور نفسـه «رواية الفنان» التى تتـخـذ من فنان، حـقـيـقى أو متـخـيل، فى أى مـجـال من مـجـالات الفن، شـخـصـيـة رئيسـيـة، يتكشـف السرد عن تطورها من الطفولة إلى النضج أو حـتى مـابعـد النضـج. وقد ذاع هذا النمط من الإبداع الروائى فى ألمانيا أولا فى أواخر القرن الثامن عشر وأول التـاسـع عشـر، وانتقل من ألمانيـا إلى غيرهـا من الأقطار الأوربيـة، مـرتـبطا بارتفـاع مكانة المبـدع وتسليط الضـوء على تفـرده، فى تقـاليد متواصلة بلغت ذروة من ذراها الدالة فى رواية چيمس چويس «صـورة الفنان شاباً».

أما «رواية الذكريات memoir-novel» فتمثل النقطة الرابعة من نقاط التماس مع رواية السيرة الذاتية، فهى الرواية التى تنبنى على ما

يشبه بناء السيرة الذاتية، مستخدمة هذا الشبه على وجه التحقيق أو التخييل، على نحو ما حدث فى رواية جولد سميث «قس ويكفيلد» التى نشرها سنة ١٧٦٦ والتى ترجمت إلى اللغة العربية تحت العنوان نفسه. وأقرب منها فى الصلة ما يطلق عليه «رواية الاعتراف confessional novel» التى أصبحت شائعة فى نصف القرن الأخير، دالة على ارتفاع معدلات الرغبة الفردية فى الإفصاح. وهى رواية تنبنى على ما يصلها بالسيرة الذاتية، خصوصا فى سردها الذى يقوم على ضمير المتكلم والتكشف المتدرج للذات. ومثالها المدرسى البارز عند النقاد رواية «السقوط» التى نشرها ألبير كامى سنة ١٩٥٦.

ولا تتباعد نماذج كل هذه التصنيفات التى يحتفى بها نقاد الرواية بوجه عام عن دائرة الدلالة الأساسية التى تتحدد بها رواية السيرة الذاتية، خصوصا من منظور الإشارة المباشرة أو شبه المباشرة إلى كاتبها، وفى المنطقة التى تتحول فيها كتابة السيرة الذاتية إلى الكتابة الروائية، أو تنقلب بها الكتابة الروائية إلى كتابة تشير إلى كاتبها كما تشير الصورة إلى أصلها بمعنى أو أكثر وتلك هى منطقة وعى الذات التى تريد مجاوزة شروطها، وتسعى إلى تعرف المزيد من أسرار تمردها الخلّاق على واقع غارق فى أسر الضرورة، تأكيدا لحضور فاعل لايخلو من معنى الاحتجاج على واقع الضرورة والتأبى على شروطه، واستشرافا لأفق مغاير من معرفة وعى يحيل

نفسه إلى آخر هو إياه فى فعل الكتابة الذى هو فعل اكتشاف. والعلاقة بين رواية السيرة الذاتية وقريباتها أو أقربائها، من هذا المنظور، هى علاقة هذا الوعى بتجلياته الإبداعية، وعلاقة جنس الرواية بحدوده المرنة المفتوحة على متغيراته الحوارية التى لاتكف عن التحول، خصوصا فى استجابتها إلى تحولات الوعى نفسه ما بين قارات الأعالي وأدغال الأعماق، فرواية السيرة الذاتية يمكن أن تكون «رواية تكوين» أو «رواية تربية» أو «رواية ذكريات» أو «رواية اعتراف» ويمكن أن تكون غير هذه الأصناف والمسميات، فما يعنيها فى المحل الأول، ويقع فى البؤرة من اهتمامها، هو اقتناص أحوال وعى الذات فى سعيها إلى أن تكتشف بالكتابة موضوعها الذى هو إياها، كى تنطق المسكوت عنه من خطابها الذى لايبين إلا فى انقسام إشارته إلى مرجعه المنقسم بدوره.

ولا أحسبنى فى حاجة إلى استقصاء النماذج العالمية الشهيرة من رواية السيرة الذاتية فى تصنيف النقاد لها، خصوصا فى تنويعاتها المختلفة التى تتباين بتباين درجة الإشارة المباشرة أو شبه المباشرة إلى حياة الكاتب. وربما كان المثال الكلاسيكي الأشهر فى الدلالة - والأول ربما - هو رواية «أحزان فرتر» التى نشرها جوته سنة ١٧٧٤ فأحدثت دويا أدبيا لا نظير له فى أرجاء أوربا، وتولّد عنها نوع من الإعجاب الذى اقترن بنزوع خاص هو النزوع الذى أطلق عليه

مسمى مشتق من اسم بطل الرواية، فأصبحت «القرترية wertherism» تعبيرا عن مزاج جديد، وصرعة عصرية فرضت نفسها على العقول والأفئدة، وتركت آثارها فى ألوان الكتابة ومنتجات الفن وسلوك الشباب، بل فى أزيائه التى حاكت، فى ذاك الوقت، ملابس «قرتر» بطل الرواية، نموذج الرومانتيكى الشاب النحيل الشاحب بمعطفه الأزرق وبنطاله الأصفر، المفرط فى حساسيته وتوتره وعدم توافقه مع مجتمع يدفعه إلى الإغراق فى التوحد.

وأقل شهرة من «آلام قرتر» بالطبع الأمثلة الأحدث التى تصل بين روايات تنتسب إلى تيارات متباينة أو متعاقبة، تجمع ما بين «قصة طفل شرير» و«الرق البشرى» التى ترجمها إلى اللغة العربية كل من فوزى وفاء ومحمد محمد عبدالقادر وراجعها محمد بدران، ونشرت بعنوان «أغلال الإنسانية» فى آخر الخمسينيات، ضمن سلسلة الألف كتاب التى كانت تصدرها وزارة التربية والتعليم بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى مصر (الإقليم الجنوبى فى ذلك الوقت).

ولعل تحول هذه الرواية إلى فيلم شهير بعد ترجمتها إلى العربية هو السبب فى جعلها أكثر شهرة من كل ما صدر بعدها من روايات السيرة الذاتية، خصوصا تلك التى تنتسب إلى تيارات الحداثة المختلفة من مثل رواية هنرى ميللر «مدار السرطان» التى تصور حياته

فى باريس التى ارتحل إليـهـا سنة ١٩٣٠ وأصـدر بهـا روايتـه سنة ١٩٣٤ . وهى الرواية التى أفضت إلى الرواية اللاحـقـة «مدار الجدى» التى تسترجع حياته السابقة فى نيويورك قبل رحيله إلى فرنسا، وقد ظهرت طبعتها الأولى فى فرنسا سنة ١٩٣٩ . ولم تطبع كلتا الروايتين فى الولايات المتحدة إلا سنة ١٩٦١ حيث تمت محاكمتهما بتهمة الفحش، وظلتا محل اتهام إلى أن رفضت المحكمة العليا فى الولايات المتحدة (سنة١٩٦٤) الحكم السابق عليهما . وكان ذلك ضمن سياق عاصف من مناقشة حرية الكاتب فى معالجة قضايا الجنس، على النحو الذى يستعرضه شارلز ريمبر فى كتابه التوثيقى الممتع «نهاية الفحش» الذى يدرس تفاصيل محاكمات ما أطلق عليه أدب الفحش فى الولايات المتحدة، وكيف انتهت هذه المحاكمات بانتصار حرية الكاتب فى التعبير. ويبدو أن حساسية كتابة هنرى ميللر وما تثيره من مشاكل رقابية هى السبب الأول فى تأخر ترجمة أعماله إلى العربية منذ وفاته فى السابع من يونيو سنة ١٩٨٠ . وقد ترجم أسامة منزلجى «مدار الجدى» منذ أعوام قليلة فى بيروت، وظلت «مدار السرطان» بلا ترجمة إلى الآن، فكان حظها أقل من حظ رواية جيمس جويس «صورة الفنان شاباً» الأقل إشكالا فى تصوير حياة كاتبها الذى يختفى وراء بطله -القناع «ستيفن». وكان ذلك بداية تقنع المؤلف المضمر بأقنعة مختلفة تشير إلى أصلها الواحد، وذلك بكيفية تدفع إلى

مقارنة إلحاح «ستيفن» على روايات چيمس چويس بإلحاح إدوار الخراط على بطله -القناع «ميخائيل» المتكرر منذ «رامة والتنين». وقد ترجم ماهر البطوطى رواية چويس منذ سنوات عديدة ونشرتها دار الآداب البيروتية تحت عنوان «صورة الفنان فى شبابه» وصدرت طبعتها الثانية سنة ١٩٧٨.

انقسام الذات

نتيجة لافتة يمكن أن ينتهي إليها القارئ المتأمل لتجليات الكتابة السردية في الأدب العربي الحديث والمعاصر بوجه عام، وهي أن رواية السيرة الذاتية أكثر حضورا من فن السيرة الذاتية في دوائر الكتابة التي تؤكد شيوع القص الذي يأخذ من سيرة الشخص ما ينبني به على نحو غير مباشر، أكثر من السيرة الذاتية التي تنبني بما ينطقه الشخص عن حياته صراحة وعلى نحو مباشر. وقد سبق أن أشرت إلى هذه النتيجة، ولكنني أريد التوقف التفصيلي بعض الشيء في هذا المقام، على أسبابها ودلالاتها.

وأبدأ بتأكيد أن ارتفاع نسبة رواية السيرة الذاتية، كميا وكيفيا، بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية، هو دال ينطوي على أكثر من مدلول ويشير إلى أكثر من دلالة. تتصل الدلالة الأولى بعلاقة جنس الرواية نفسه بفن السيرة الذاتية، في الدائرة الخاصة بالإمكانات النوعية التي ينفرد بها كل جنس من أجناس الأدب. أما الدلالة الثانية فتتصل بعلاقة السيرة الذاتية نفسها بمساحة المسكوت عنه في المجتمع، ومن ثم تحديد درجات المباح أو المنهي عن النطق المباشر به في الكتابة الذاتية. وتنصرف الدلالة الثالثة والأخيرة إلى طبيعة أو نوع الاستجابة التي يستجيب بها المجتمع إلى أشكال الإفضاء أو الاعتراف الشخصي في الكتابة التي لاتفارق هموم الذات الفردية وهواجس رغباتها.

تفضى الدلالة الأولى إلى نقيض ما سبق أن أشرتُ إليه من رأى الدكتور چونسون الذى ذهب إلى أنه لايوجد من هو أقدر على كتابة حياة المرء من المرء نفسه، ليس على أساس أن الذاكرة يمكن أن تخدع صاحبها، وإنما على أساس أن كل إنسان يميل إلى تذكر ما يوافق هواه الشخصى فى التداعى العفوى لمشاعره التلقائية، وأن الكتابة المباشرة عن الذات سرعان ما تنتهى إلى الدفق الانفعالى المباشر الذى يتباعد بهذه الذات عن الحقيقة الموضوعية بدرجات، فيحول بينها وبين موقف التأمل المحايد الذى يقتضى تباعدها عن موضوعها الذى هو إياها فى واقع معرفتها.

ولذلك كانت كتابة السيرة الذاتية الناجحة هى الكتابة التى تنطوى تقنياتها على ما يباعد، نسبيا، بين الذات وموضوع تأملها السردى الذى هو إياها، وذلك بواسطة تأكيد لوازم انقسام الذات على نفسها، من حيث تحولها إلى فاعل للتأمل ومفعول له ومنفعل به، ومن حيث انعكاس هذا الانقسام على علاقات اللغة التى يمكن أن يلعب فيها تحويل ضمائر الخطاب، مثلا، دورا فاعلا فى الابتعاد بالذات عن الدفق الانفعالى المباشر. وقد سبق لى التمثيل على ذلك بما حدث فى «الأيام» لطه حسين، حيث أتاح ضمير الغائب المعلن لضمير المتكلم المضمر أن يجتلى حضوره الخاص فى نوع من الانفصال المعرفى، الأمر الذى أتاح للمؤلف أن يتحدث عن نفسه كما لو كان غيره، وكما

لو كان يتطلع إلى نفسه فى مرآة تتيح له معاينة، إن لم تكن محايدة فهى قريبة من الحياد. والنتيجة هى ما تنتهى إليه «أنا» المؤلف، المضمر عمدا، من معرفة بما لم تكن تعرف من دلالات وقائع تاريخها الشخصى الذى تجفوه لتعرفه، وتنأى عنه لتدنو منه بإدراك جديد له.

ويبدو أن جنس الرواية بوجه أعم، ورواية السيرة الذاتية بوجه أخص، يتيح لهذا الانقسام أن يتحقق على نحو أكثر تركيبا وشمولا وتنوعا، لأنه يتيح للمؤلف أن يختفي وراء أقنعة الشخصيات المختلفة، وأن يتأمل نفسه في مراياها التي تعكسه بأكثر من معنى، وذلك على نحو يتيح للذات التى ينطوى عليها المؤلف، فى إعلانه أو إضماره، أن تتعرف نفسها بواسطة غيرها، وتستبطن تحولات وعيها أو مشكلاته فى علاقتها بغيرها، منعكسة على تجليات وعى الآخر المغاير، بل متجسدة في مواقف وأحداث الشخصيات المتباينة التى تعاين فيها الذات ما يؤرقها من مشكلات الحضور أو الوجود. هكذا تقترب الذات من الحقيقة الموضوعية بأوجهها المتعددة فى إطارها الأوسع، بواسطة تعرفها حقيقتها الشخصية في علاقتها بهذه الحقيقة الموضوعية.

وقد أصبحنا أكثر وعيا بهذا النوع من انقسام الذات منذ أن تراكمت دراسات التحليل النفسى التى انطلقت من مفهوم فرويد عن «انشطار الذات» وهى الدراسات التى تركت آثارها على قراءة ما عرف باسم الرواية النفسية، ربما من قبل أن ينشر فرويد كتابه عن

«الأنا والهو» (الذى ترجمه جورج طرابيشى إلى العربية بعنوان «الأنا والهذا» فى بيروت سنة ١٩٨٣) بسنوات عديدة، وتحديدا منذ أن كتب، سنة ١٩٠٨، ملاحظا أن الرواية النفسية بوجه عام تدين بخواصها إلى ما يميل إليه الكتاب المحدثون من شطر ذواتهم، بواسطة الملاحظة الذاتية التى تحيل «الذات» الواحدة إلى «ذوات» متعددة فى مدى تأملها نفسها، وذلك على نحو أتاح لهؤلاء الكتاب تشخيص النزعات المتصارعة فى حياتهم العقلية بواسطة أبطال متعددين.

هذا الميل المحدث له جذوره القديمة، بالطبع، فى كتابات الأدباء الذين شعروا أكثر من غيرهم بالتمزق بين دوافع متعارضة ورغبات متصارعة، والذين أبرزوا هذا التمزق فى كتاباتهم التى جسّدته بقدر ما تضمنته، إلى أن أصبحت الجذور الأولى القديمة تيارا أساسيا فى الكتابة الحداثية، خصوصا ما اقترنت به هذه الكتابة من قص نفسى مركب، يتميز بمعالجاته الرهيفة المتقصية للصراعات الداخلية، تلك الصراعات التى كشفت عنها كتابة أمثال چيمس چويس وڤرچينيا وولف فى النصف الأول من هذا القرن. وهى الكتابة التى غدت ممكنة بسبب تزايد المعرفة حول مفهوم «الوعى المنقسم» الذى طرحه التحليل النفسى الفرويدى، منذ أن بدأ بالحديث عن «انشطار الذات» ودلالاته وتجلياته، على نحو ما تؤكد جاليا ديمنت Galya Diment فى كتابها عن «رواية السيرة الذاتية» من حيث هى تعبير عن الوعى المزدوج فى

كتابة كل من إيڤان ألكسندروڤتش جوناشاروڤ، وڤرجينيا وولف، وچيمس چويس

ويمكن القول، تعميما، إن جنس الرواية أقدر من فن السيرة الذاتية في حدودها المعتادة على سبر أغوار التجليات المختلفة لانقسامات الذات في مستوياتها المتعددة، وذلك بسبب الطبيعة الحوارية لهذا الجنس، ومن ثم قدرته على الجمع بين الأصوات المتآلفة والمتنافرة مهما كان تعددها أو تنوعها أو تباينها، ومن ثم مساعدة المؤلف المضمر والقارئ المعلن على تأمل طبيعة الانقسامات التى تنطوى عليها ذات المؤلف بوجه عام. أعنى الانقسامات التى تتحول إلى أصوات متباينة تنعكس بقدر ما تتجسد فى مرايا البطل الواحد أو الأبطال المتعددين، تاركة أصداءها على الملامح المائزة لأقنعة الشخصيات وعلاقات الأحداث. وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية المؤلف وحده، مضمرا أو معلنا، لاحظنا ما تنطوى عليه حوارية الجنس الروائى من إمكانات معرفية، تتوسل بها الذات فى سعيها إلى معرفة أكثر موضوعية بنفسها، خصوصا فى أحوالها الأولى التى كانت أساس كل المراحل اللاحقة.

والصلة جد وثيقة بين «رواية السيرة الذاتية» و«رواية التكوين» و«رواية التربية» من هذا المنظور. ذلك لأن كل نوع من هذه الأنواع الفرعية لجنس الرواية يتماس مع فن السيرة الذاتية ويتداخل معها فى

مرحلة التكوين الأولى أو مرحلة التربية الأساسية التى هى أساس نشأة البطل الذى يصل خطابه المباشر بخطاب السيرة الذاتية فى أكثر من مجلى. ولكن تظل كل هذه الأنواع الفرعية من الرواية متميزة عن السيرة الذاتية بقدرتها على الإحالة إلى الذات بوسائط متعددة، متنوعة، متباينة المستويات، الأمر الذى يترتب عليه إبطاء إيقاع اللقاء بهذه الذات، وإبراز انقساماتها المتعددة فى مختلف تجلياتها على نحو يؤدى إلى شمول النظرة وتعمق إدراكها.

وقد انتبه النقاد بوجه خاص إلى أبعاد الصلة الدالة بين «رواية التكوين» و«رواية التربية» من ناحية وفن السيرة الذاتية من ناحية ثانية، وأشاروا إلى أن الأصل فى ذلك هو الاهتمام بالتحليل النقدى الذى يقدمه المؤلف للعصر الذى يعيش فيه بواسطة شخصيات تدل عليه بأكثر من دلالة، ويجتلى فيها حضوره المضمر بطرائق متعددة. وفى ذلك، تحديدا، ما يشير إلى تميز السرد الروائى لهذين النوعين، خصوصا فى إطار المرجع الخارجى أو الشفرة اللاشعورية التى ينقلب بها المؤلف المضمر إلى مؤلف معلن، أو يتحول بها البطل أو الأبطال إلى قناع أو أقنعة للمؤلف الذى يتحدث من وراء حجاب، أو يراقب حضوره فى مرايا غيره التى هى إياه بمعنى أو آخر.

ويبدو أن الأمر هو نفسه من منظور ما يسمى برواية الاعتراف التى تزايد حضورها الإبداعى فى الأدب العالمى الحداثى، كاشفة عن تصاعد ميل الفرد المعاصر إلى الإفضاء بمكنون نفسه، والاعتراف إلى

نظيره القارئ بما يدني بهذا الاعتراف إلى حال شعائرى أقرب إلى التطهر بالبوح الذى يشبه إفصاح السيرة الذاتية عن كاتبها، أو يشبه استرسال الذات المستلقية على أريكة التحليل النفسى فى شكل مواز من أشكال الاعتراف التطهرى. فرواية الاعتراف التى هى نوع قصصى غير بعيد عن السيرة الذاتية تكتب، عادة، بضمير المتكلم الذى تتكشف به أعماق المؤلف المضمر، ذلك الذى لايغادر دائرة أقنعة ومرايا الشخصيات التى يختفى وراءها، أو يكشف عن أعماقه فى تكشف أعماقها ولكن ما يصل رواية الاعتراف بالسيرة الذاتية هو ما يميزها عنها أقصد إلى القدرة الحوارية التى تتجلى فى انقسام الذات التى تعترف إلى نفسها فى الوقت الذى تعترف إلى غيرها، والتى تشير إلى نفسها فى إشارتها إلى غيرها، مستخدمة تقنية المغايرة على سبيل القناع والمرآة اللذين يتعدد بهما حضور الشخصيات، ومن ثم تتسع أمام الأنا حدود الممكن من حوارها الذاتى متعدد المستويات والوسائط، وهو الحوار الذى يثريه تباين الأقنعة والمرايا التى تكشف عن كل مالا يمكن الكشف عنه دونها.

وأتصور أن تقنية القرين Double وسيلة أساسية فى هذا النوع الأخير من كشف المعرفة الإبداعية، ومن ثم إمكان آخر من الإمكانات التى تتيحها حيل الرواية فى مدى الاعتراف بانشطار الذات، خصوصا لأن تقنية القرين تقوم على تخيل ذاتين أو أكثر فى ذات واحدة وترجع إلى ما شاع اعتقاده بأوروبا فى القرن التاسع

عشر من الإيمان بازدواج الشخصية الإنسانية، الأمر الذى انعكس على الأدب بعامة والقص بخاصة، فظهرت أعمال متعددة محورها القرين: الذات المتحولة، أو الذات الثانية، أو الذات الأخرى، أو الذات الحديثة المتعددة، فى كتابات تجمع مابين إدجار آلان بو، وشارلز ديكنز، ودوستويفسكى، وچوزيف كونراد، وروبرت لويل، ونورمان ميللر، وسول بيلو..إلخ. وقد قدّمت السينما أكثر من مرة الرواية التى كتبها روبرت لويس ستيفنسون (١٨٥٠-١٨٩٤) بعنوان «دكتور چيكل ومستر هايد» سنة ١٨٨٦ فأصبحت أكثر روايات الشخصية المزدوجة شهرة فى أوساط عوام المثقفين، بل أشهر حتى من اسم مؤلفها الذى لم تنل بقية أعماله (من مثل «عبر السهول» ١٨٩٢ «المهاجر الساذج» ١٨٩٥) الحظ نفسه من الشهرة

وعموما، فتقنية «القرين» تقنية دالة فى حضورها أو غيابها، سواء من منظور الأدب العالمى الذى يحتفى بالقرين احتفاءه بانشطار الذات وانقساماتها، أو منظور الأدب العربى الذى لايزال حضور القرين شاحبا، بل غائبا فيه. وتلك ظاهرة دالة فى ذاتها، يكشف مدلولها عن اتساع رقعة المسكوت عنه والمقموع فى خطاب الذات فى دوائر هذا الأدب بالقياس إلى غيره من الآداب العالمية، ومن ثم يكشف عن النتيجة المترتبة على الظاهرة، وهى ندرة استخدام المصطلح وعدم شيوعه فى السياقات النقدية العامة والخاصة المرتبطة بفن القصة ولذلك لم نجد فى نقدنا العربى الحديث أو المعاصر كتابا من صنف

كتاب رالف تيمس Ralf Tymms عن «القرناء فى علم النفس الأدبى» (١٩٤٩) أو من وزن الكتاب الذى عرف به كارل ميللر Karl Miller «قرناء» Doubles (١٩٨٥). وهو دراسة، موحية، شاملة لتقاليد انشطار الوعى فى الثقافة الأنجلو أمريكية خلال القرنين الأخيرين.

والحق أن الارتفاع المتزايد فى معدلات كتابة الرواية التى تصل العنصر الذاتى، فى حياة كاتبها، بتقنيات رواية التكوين والتعليم، وأساليب رواية الاعتراف أو رواية القناع، تدفعنا إلى وضع السيرة الذاتية بمعناها التقليدى موضع المساءلة. وفى الوقت نفسه، نعيد النظر فى الخصائص النوعية التى ينطوى عليها جنس الرواية فى علاقته بأنواعه الفرعية من ناحية، وعلاقته الملتبسة بفن السيرة الذاتية من ناحية ثانية. وعندئذ، نلتفت إلى حقيقة دالة، مؤداها أن هناك بين كبار الكتاب من يؤثر الشكل الروائى بحواريته متعددة الأصوات على شكل السيرة الذاتية بنجواه أحادية الصوت، مختصا الأول بصفات إيجابية فى إمكاناتها الجمالية والمعرفية من حيث التنوع والثراء، سواء من حيث درجات الإبانة عن أحوال الذات والكشف عن انقساماتها والإشارة إلى قدرتها على مجاوزة حدودها. ويشير الممكن الأخير إلى مدى المعرفة التى تمتلكها هذه الذات، حين تضع وعيها المنقسم موضع المساءلة المباشرة بواسطة الأقنعة والمرايا: أقنعة الشخصيات ومرايا الأحداث الموازية رمزيا للواقع أو الوقائع.

هكذا، ينقل فيليب لوجان، فيما كتبه عن السيرة الذاتية، عبارات أندريه چيد التى تقول: لايمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة، حتى لو كان وهم الحقيقة كبيرا جدا، فكل شئ أكثر تعقيدا، دائما، مما نقوله. وربما كنا نقترب من الحقيقة أكثر فى الرواية. وتلك عبارات لاتختلف فى مغزاها عن ما قصد إليه فرنسوا مورياك حين انحاز إلى الرواية بالقياس إلى السيرة الذاتية، لأن الأولى تعبر عن الجوهرى فينا أنفسنا. ولأن المتخيل هو وحده الذى لايكذب، إذ إنه يشق بابا سريا فى حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة إلى ما يخرجها عن كل شكل من أشكال الرقابة. وقد أقام ألبير تيبوديه تعارضا ثنائيا بين الرواية التى رآها عميقة متنوعة والسيرة الذاتية التى رآها سطحية مبسطة.

أما چان بول سارتر الذى نشر جانبا من سيرته الذاتية بعنوان «الكلمات» فقد قرر أن يكمل عمله فى القالب التخييلى للرواية، قائلا: «لقد حان الوقت لكى أقول الحقيقة، أخيرا، لكن لايمكن أن أقولها إلا فى عمل تخييلى». ويوضح ما كتبه بتقرير عقد القراءة الذى يفرضه على قارئه بقوله: «نويت كتابة قصة أريد أن أمرر فيها بطريقة غير مباشرة ما كنت أنوى قوله سابقا فى نوع من الوصية السياسية، ستكون تتمة سيرتى الذاتية التى تخليت عنها. وإذ ذاك سيكون التخييل رهيفا جدا، لأنى سأبدع شخصية يمكن للقارئ أن يقول عنها هذا الإنسان الذى يتعلق به الأمر هو سارتر».

لايعنى ذلك بالتأكيد التقليل من أهمية كتابة السيرة الذاتية أو إنكار إلحاحها على الوعى المعاصر فى نزوعه الفردى، فالترابط وثيق بين الوعى بحضور الفرد وتأسيس السيرة الذاتية، والصلة قوية بين تجلياتها المتحولة وتحولات الطبقة التى أنتجتها: الطبقة الوسطى والعلاقة دالة بين تنويعاتها المتصاعدة والارتفاع المطرد لميل الفرد المعاصر إلى الإفضاء بمكنون نفسه ولا سبيل إلى إنكار دافعها الأولى الذى يقترن بما تسهم به ذاكرة الفرد فى تحريره بالكشف عن إنجازه الخاص، فالسيرة الذاتية من أكثر الظواهر الكاشفة لواحدة من كبرى أساطير الحضارة الغربية الحديثة: أسطورة الأنا، ومن خلالها يتجلى مفهوم الشخصية والنزعة الفردية التى اقترنت بالليبرالية الغربية فيما يقول فيليب لوجان فيما كتبه عن الميثاق المرجعى للسيرة الذاتية ولكن ذلك كله لا يقلل من دلالات ما تنطوى عليه الرواية من إمكانات إبداعية، لا تمتلكها السيرة الذاتية التى لا تستطيع، فى التحليل النهائى لحدودها الممكنة، أن نفارق أحادية رجع الصوت الواحد المتجسدة به والمجسّدة له إلى الإمكانات اللانهائية للتعددية المذهلة التى تنطوى عليها البنية الحوارية المفتوحة للرواية وهى البنية التى تحررها، دائما، من توثن أوتوثين أى شكل او قالب من أشكال القص وقوالبه.

انبثاق الذات

ماكان الأفق الإحيائي للرواية العربية يسمح بالحضور الذاتي للكاتب، أو يعترف بالحقيقة الداخلية لمعرفة الأنا، فهو أفق صارم في عقلانيته التي لاتقبل من الكاتب أن يتحدث عن دواخله أو أعماقه الخاصة، أو حتى يجتلي مشكلات وعيه الفردي منعكسة على الوعي الذاتي لأبطاله، فحضور الذات حضور شاحب في الكتابة الإحيائية، لاتفارقه مبادئ التعقل الصارم التي تدني به إلى حال من حضور اللاحضور. ولذلك تقترن الكتابة الذاتية في أدبيات الإحياء النقدية، شأنها شأن الأدبيات الكلاسيكية عامة، بالانحراف إلى نقائض الخيال المتعقل التي تفضي إلى غرائز الحس أو غرائب الرغبة، تلك التي تتفجر مدمرة التراتب العقلي لدرجات المعرفة، والتسلسل المنطقي الذي يصل بين مصنوعات الكون، والتدرج الاجتماعي الذي يصون علاقات الجماعة والفرد فيما يشبه الهرم الذي يقع على قمته العقلاء الذين يهتدي بهديهم من هم دونهم من الخلق.

ولأن الكاتب الإحيائي بوجه عام ينتمي إلى هؤلاء العقلاء، ومن ثم يعد مسؤولا عن التوجيه المعرفي والأخلاقي والاجتماعي لأبناء الهرم الذين يتدرجون في التباعد عن قمته، فإنه ملزم بأن يكتب عن أحوال غيره من المواطنين وليس عن أحواله، وعن مشكلاتهم العامة وليس عن

مشكلاته الخاصة، وبواسطة خطاب غيرى يعتمد على ضمير المخاطب أو الغائب وليس بواسطة خطاب ذاتى يتمحور حول ضمير المتكلم الذى يمكن أن يغوص إلى قرارة اللاشعور الفردى. وعوالم اللاشعور الفردى كالشعور الذاتى للكاتب مناطق مسكوت عنها فى عصر الإحياء، تناوشها الريبة المعرفية وسوء الظن الأخلاقى والحذر الاجتماعى بالقياس إلى مناطق الشعور الغيرى أو الجمعى، تلك التى تصل بين أنواع الإبداع الإحيائى وفنونه المتباينة فى خاصيته النوعية المشتركة والمتكررة بين كل الأنواع والفنون، سواء فى مدى العقل المنطقى الذى هو حجة الله على خلقه، أو مدار التراتب الاجتماعى الصارم الذى هو فريضة الأعلى على الأدنى، أو مناط الوعى الأدبى الذى يجتلى غيره بالكتابة، ويتأمل ما هو خارجه بواسطة التخيل المتعقل، كى يمتع قراءه ويفيدهم عن طريق تمثيل النمطى فى حياتهم، وتصوير العام الذى يجمع بين أفرادهم، محاكيا ثوابت الوجود المتراتب حولهم، متجنبا الشراك الملتبسة لانفعالات الفرد.

وينتج عن ذلك اختفاء رواية السيرة الذاتية من علاقات حضور كتابة الوعى الإحيائى، والإبقاء عليها سجينة علاقات الغياب، فى المناطق المسكوت عنها من الكتابة الغيرية التى تكتب عن الغير وليس الأنا المتفردة الفريدة، وتتهوس بالعبرة الأخلاقية والمحاكاة المنطقية. الأمر الذى يجعل من الرواية منارا لسارٍ أو نكالا لأحمق، إذا استعنا

بشعر البارودى على سبيل التمثيل، أو تجعل من فن القص بوجه عام تصويرا للحقيقة المصبوبة فى قالب الخيال المنفصل عنها والمزخرف لها، كما تجعل من الخيال القصصى طيرا مقصوص الجناح فى علاقته بالعالم الداخلى للفرد الذى يكتب والفرد الذى يقرأ.

ولا فارق من هذا المنظور بين «غابة الحق» التى كتبها فرانسيس المراش سنة ١٨٦٥ وحلقات «حديث عيسى بن هشام» التى ظل محمد المويلحى ينشرها طوال أربع سنوات من ١٨٩٨ إلى ١٩٠٢ فى جريدة «مصباح الشرق» (فيما يؤكد روجر آلان فى كتابه القيم عن «الرواية العربية») كما لا يوجد فارق من المنظور نفسه بين ما نشره سليم البستانى بعنوان «الهيام فى جنان الشام» سنة ١٨٧٠ وما كتبه سعيد البستانى عن «ذات الخدر» سنة ١٨٨٤ أو ما كتبه جرجى زيدان من رواياته التاريخية التى استهلها برواية «المملوك الشارد» سنة ١٨٩١، أو ماكتبه فرح أنطون عن «فتح العرب لبيت المقدس» أو «أورشليم الجديدة» التى نشرها سنة ١٩٠٢ مع «الدين والعلم والمال»، فالعنصر الذاتى غائب غياب «أنا» المبدع التى تخجل من التعبير عن نفسها، وغياب «الذات» المحظور عليها الكشف عن هواجسها الخاصة، وغياب الفرد الذى لا يسمح له بالتعبير عن تفرده.

ويعنى ذلك أن رواية السيرة الذاتية كان عليها أن تنتظر إلى مابعد عصر الإحياء الذى انتهى رسميا بوفاة أحمد شوقى وحافظ

إبراهيم فى مصر سنة ١٩٣٢، وإن يكن انتهى فعليا قبيل قيام الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤، فى سياقات صعود الطبقة الوسطى التى وصلت إلى ذروة من ذراها الدالة مع ثورة ١٩١٩ التى أبرزت نماذج جديدة من الوعى الوطني، وأتاحت مدى مفتوحا من الحضور الخلاق للبطل الفرد الذى صاغ نموذجه الوطنى مصطفى كامل (١٨٧٤-١٩٠٨) طليعة الحضور السياسى للرومانتيكية الوطنية التى سرعان ما تحولت إلى رومانتيكية أدبية. وكانت النتيجة استهلال عصر الوجدان الفردى الذى ساد طوال فترة ما بين الحربين، مؤكدا شيوع الوعى الفردى للكائن المتفرد الذى يصنع التاريخ على عينه، ويقود الجماعة بإرادته الخلاّقة وإبداعه الفريد.

وسرعان ما تبلورت حول ذلك الكائن المتفرد شعيرة الإعجاب بالبطولة الفردية والتطلع إلى تفرد الأبطال المتميزين فى التاريخ، الأمر الذى أكدته بقدر ما استجابت إليه ترجمة محمد السباعى لكتاب توماس كارلايل الشهير عن «الأبطال» الذى نشرت الطبعة الأولى من ترجمته سنة ١٩١٢ مجلة «البيان» التى كان يصدرها عبدالرحمن البرقوقى. وكانت هذه الترجمة علامة دالة على أفق ذلك الكائن المتفرد الذى أصبح مدار الإبداع الذاتى للجيل الجديد الذى ولد مابين سنة ١٨٨٨ (سنة ولادة محمد حسين هيكل) وسنة ١٨٩٨ (سنة ولادة توفيق الحكيم). أعنى الجيل الذى ضم طه حسين وعباس محمود العقاد

وعبدالرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وأحمد أمين، فضلا عن هيكل وتوفيق الحكيم، والذى يرجع إلى أفراده الفضل فى تأسيس ملامح عصر الوجدان الفردى، بكل ما اقترن به هذا العصر من صعود نظرية التعبير نقديا، وتألق شعر الوجدان إبداعيا، وإضفاء المزيد من الشرعية على النتاج المسرحى، فضلا عن تحقق البدايات الفعلية لوعود الرواية التى أكسبها أبناء هذا الجيل ما كانت جديرة به من مكانة صاعدة.

وما يجمع بين أفراد هذا الجيل هو الإيمان الليبرالى بالطاقات الخلاقة للأديب الفرد الذى يستجيب إلى صوته الداخلى، ويغوص إلى قرارة أعماقه كى يكتشف حقيقة العالم حدسيا، فى الداخل لا الخارج، وبواسطة القلب الذى حل محل العقل فى المعرفة، والشعور الذى حل محل الاستدلال فى الإدراك. ولذلك أصبح التعبير عن الوجدان الفردى فى تفرده غاية الأدب، وأصبح الخيال المنطلق الذى لا يحدّه حد مدى الحركة المفتوح على اللانهاية، وراية إبداع الأديب الذى رأى المطلق فى المحدود، وتوصل من الجزئى إلى الكلى، وانطلق من تعين الحقيقة الذاتية التى عثر عليها فى أعماقه، ومضى بها كى يشيعها فى العالم الخارجى الذى أصبح مرآة لما فى داخله، فهو أديب لا يدرك إلا ما يعطيه، ولا يعرف من العالم إلا ما يسقطه على العالم. ومناط فعله ليس عبرة الحقيقة الخارجية فى التاريخ العام وإنما تفرد الحقيقة

الداخلية فى علاقات التاريخ الخاص الذى يبدأ وينتهى بالذات وفى الذات.

وينتج عن ذلك سياقات التنظير التى نقرأ فيها ما قاله طه حسين فى كتابه «لحظات» (١٩٤٢) حين أكد أننا ينبغى أن نتعود النظر فى أنفسنا، ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركاتنا، ونشعر شعورا قويا بل نعلم علما لا شك فيه أن هذه العواطف التى تدير نفوسنا وتسخر أجسامنا وتوجّه حياتنا المادية والمعنوية، وأنها مصدر كل شئ فى هذه الحياة. وكان التركيز على العواطف يعنى التركيز على الإنسان، فليس للعواطف من حيث هى عواطف وجود مستقل، لأنها موجودة بالإنسان وللإنسان، من حيث هو كائن متفرد يرد كل شئ إلى عالمه الداخلى الذى أصبح محل كل شئ وأصل كل معرفة أو سلوك. وإذا ارتفعت قيمة العالم الداخلى لهذا الكائن المتفرد ارتفعت قيمة العواطف والانفعالات، وأصبحت «مصدر كل شئ فى هذه الحياة، إذ لا وجود للإنسان بدون العاطفة، ولا وجود للعاطفة بدون الإنسان».

ولا يختلف إلحاح طه حسين على العواطف التى هى «مصدر كل شئ فى الحياة» عن تأكيد عبدالرحمن شكرى، فى مقدمة ديوانه الثالث «أناشيد الصبا» الصادر سنة١٩١٥، أن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة، وأنها للشعر بعامة والأدب بخاصة بمكانة النور

والنار، خصوصا عند الأديب الكبير الذى عواطفه من عواطف الوجود فى تنوعها وتباين حالاتها، وقلبه مرآة الكون التى يبصر فيها كل عاطفة جليلة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مرذولة وضيعة. ومن أجل ذلك لا يكتب الأديب إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تغلى أساليب الأدب فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه. لا يهدأ أو يستقر إلا بعد أن يتفجر ما فى داخله على هيئة عمل أدبى، هو رسالته إلى قارئ فرد، يشاركه الشعور المتفرد والقلق العاطفى والرغبة فى التعبير عن المجهول من عالم الوجدان. ولذلك كان التعبير عن عواطف النفس «هو الأدب فى لبابه» فيما ذهب العقاد، لأن الأدب «ليس إلا رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه» فيما قال ميخائيل نعيمة فى كتابه «الغربال» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٢٣ عن مطبعة إلياس أنطون إلياس فى القاهرة، بعد عامين فحسب من صدور «الديوان» للعقاد والمازنى سنة ١٩٢١.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن يصدر ديوان عبدالرحمن شكرى الأول «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩، قبل ثلاثة أعوام فحسب من نشر محمد حسين هيكل روايته الأولى «زينب» للمرة الأولى فى «الجريدة» سنة ١٩١٢(حسب رواية عبدالمحسن بدر فى كتابه عن تطور الرواية العربية فى مصر) ليستهل بها أول عمل نعرفه من رواية السيرة الذاتية التى سرعان ما تعاقبت بعدها أعمال أخرى، كان أولها

بلا شك، وإن لم يأخذ حظه من الاهتمام النقدى، العمل الذى أصدره عبدالرحمن شكرى بعنوان «كتاب الاعترافات» الذى صدر سنة ١٩١٦، فاتحا الطريق لجسارة الاعتراف الذاتى للكاتب الذى يفتح أبواب عواطفه لقارئه، مطلقا عنان خواطره وهواجسه وأحلامه التى ينطقها من وراء قناع الشخصية الرئيسية التى يستبدل بها حضوره المباشر. ولكن بواسطة تقنية مزدوجة البعد، تؤدى بها الشخصية الرئيسية دور القناع والمرآة. أعنى القناع الذى يختفى وراءه الكاتب الرومانتيكى لينأى عن مزالق الدفق المباشر لانفعالاته الحادة، ويصوغ ما يراوغ به نواهى الأنا العليا للمجتمع ومحرماته. أما المرآة فتشير إلى الدور المعرفى الذى تقوم به الشخصية المستعارة بوصفها قناعا، من حيث تحولها إلى مجلى يجتلى فيه الكاتب وعيه الخاص، خصوصا فى تعبيره عن انقسامه الذى يحيله إلى ذات ناظرة وذات منظور إليها.

ولا تتوقف رواية السيرة الذاتية فى هذا المجال، ومن هذا المنظور، على «زينب» لهيكل أو «اعترافات» عبدالرحمن شكرى، فمدى هذه الرواية يمتد إلى الدوائر الإبداعية لأفراد ذلك الجيل الذى صاغ ملامح عصر الوجدان الأدبى فيما بين الحربين، والذى أكد حضور السيرة الذاتية من حيث هى رؤية الفرد الذى يعى دوره الطليعى فى مجتمعه، وما يترتب على هذا الدور الشاق من مسؤوليات وتحديات وآمال وإحباطات، تغدو مادة للتأمل الذاتى المباشر، فى أعمال من مثل

«مذكرات الشباب» لهيكل و«الأيام» لطه حسين و«أنا» للعقاد. إلخ. وهى الأعمال التى ما كان يمكن أن توجد لولا تأصل الحضور الفردى للأديب الذى بحث عن الحقيقة فى داخله. وامتلك القدرة والجسارة على استبطان عواطفه التى أصبحت ترادف الكون فى تنوع حالاته. وعلَّم نفسه بقدر ما علَّم قرّاءه أهمية الإنصات إلى صوته الخاص، فى تجلياته الفردية التى كانت السيرة الذاتية لازمة من لوازمها.

وحين حاول هذا الأديب التعبير عن ذاته فى قالب الرواية لم يستطع الفرار من هذه الذات التى أعلى من شأنها، ولم يقدر على الكتابة بعيدا عن همومها المباشرة فى حضورها الطاغى، فكانت روايته رواية سيرة ذاتية فى الأغلب الأعم. هكذا، ظل النموذج الغالب على الرواية العربية فى مصر على سبيل المثال، فى الفترة الممتدة من مطلع القرن إلى أواخر الثلاثينيات، هو النموذج الذى أطلق عليه عبدالمحسن بدر، فى كتابه الرائد، نموذج رواية الترجمة الذاتية، وهى ترجمة اجتهادية لرواية السيرة الذاتية autobiographical novel التى عَدّ منها «زينب» (١٩١٢) لمحمد حسين هيكل، و«الأيام» (١٩٢٩) لطه حسين، و«إبراهيم الكاتب» (١٩٣١) لإبراهيم عبدالقادر المازنى، و«عودة الروح» (١٩٣٣) و«يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٣٧) و«عصفور من الشرق» (١٩٣٨) لتوفيق الحكيم، و«سارة» (١٩٣٨) لعباس محمود العقاد. ويمكن أن نضيف إلى ذلك روايات متأخرة من

مـثل «قنديل أم هاشم» (١٩٤٤) ليـحـيى حـقى التى تشـتـرك فى الخصائص نفسـها، حيث الملامح المتعينة للبطل مأخوذة عن ملامح الكاتب فى هذه المرحلة العـمـرية أو تلك، وحـيث المؤلف المضـمـر هو الوجه الآخر للمؤلف المعلن وصورته الموازية، وذلك فى سياقات الدوائر الإبداعيـة الرومـانتيكية للذات المتـوحدة التى كان بطل «اعـترافـات» عبـدالرحـمن شكرى نموذجـهـا الأدل فى انقسـامه وعيـه وتمزقـه بين نقائضه.

أوراق العمر

كتابة السيرة الذاتية عملية تنطوى - فى غير حالة - على إحساس دافعى بأزمة متعددة الأبعاد، أزمة تتضمن ما يهدد الذات المبدعة، ويعرقل حركتها فى الحاضر، ويقطع خطوها صوب المستقبل، فترجع الذات المبدعة إلى تاريخها، تتأمل إنجازها، منقسمة الانقسام الذى يجعل منها ذاتا متأملة وموضوعا للتأمل. وبقدر ما تتطلع هذه الذات إلى نفسها كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فإنها ترقب الموجب والسالب فى وعيها، وترصد نقاط القوة، متحركة بوعيها عبر مهاد غير ثابت من الزمن، يبدأ من لحظة البداية التى تحمل بشارات النهاية

بعبارة أخرى، تضطر الذات - بضغط من الواقع، وفى آلية دفاعية إزاء عدوانيته - إلى الدخول فى عالم الذاكرة، واحة الذات المشتهاة وقلعتها الدفاعية. وبمقدار ما تتيح الذاكرة لهذه الذات سفرا دائما، هو انعتاق من أسر الحاضر، فإن الذاكرة تنفى حدة اغتراب الذات فى واقعها بتعقل مكونات مستودع وعيها الذى يتضمن لحظات ومواقف وأفكارا وإنجازات ومؤلفات وألوانا من السلوك أعطت لحياة الذات مسارا ومعنى، وجعلت منها ما هى عليه، من حيث هى ساحة لصراع ورمز لقيمة وهدف لهجوم فى حاضر يغترب عنها وتغترب فيه.

ولاتتباعد الذات عن هذا الحاضر فى الزمان أو المكان إلا لتعود إليه، ملحة على ما فيه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، فهذا الحاضر هو العنصر المهيمن الذى تتحدد بإشاراته الخفية مناطق التوقف فى رحلة وعى الذاكرة لمكوناتها عبر الزمان والمكان. وتبدأ هذه الرحلة ببعديها الزمانى والمكانى من نقطة واحدة تعود إليها، فى حركة دائرية تنطلق من حاضر الكتابة وتنتهى به مهما تباعدت عنه، مشيرة دائما إلى ما يؤكد قدرة الذات على تجاوز أزمات موازية لأزمة الحاضر. ويحدث ذلك فى إلحاح تؤكد دلالته الضمنية رغبة الذات فى استعادة تكاملها إزاء عدوانية واقعها.

هذا هو المعنى الأساسى الذى تضمنته «الأيام» لطه حسين، حيث رحلة للفتى الذى واجه عجزه، وتحدى تخلف مجتمعه، وانتصر على عوامل الضعف داخله، والذى عاد إلى واحة الذاكرة، فى أحرج لحظات حياته (عام ١٩٢٦) فى ذروة أزمة كتاب «فى الشعر الجاهلى» فكانت هذه العودة إعادة بناء لماضى الذات، واجتلاء خلاقا لعناصر القوة التى حققت معجزة الفتى الضرير الفقير فى الماضى، وإغناء للإمكانات التى تفجرت عنها قرارات الفتى نفسه فى مواجهة أزمة العشرينيات، ومن بعدها أزمات الثلاثينيات والأربعينيات، وغيرها من الأزمات المقدورة على كل من ينذر نفسه للحلم الجليل الذى يبشر بانتقال مجتمعه من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

هذا المعنى نفسه هو ما تنطوى عليه سيرة لويس عوض، تلميذ طه حسين، وحامل رسالته التنويرية إلى أقصى مداها، وذلك في الجزء الأول الذى صدر منها بعنوان رئيسي هو «أوراق العمر» وعنوان فرعى هو «سنوات التكوين» حيث يستعيد لويس عوض البدايات التى تضمنت النهايات، وأومأت إلى حتمية حصاد «أوراق العمر» كلها.

صحيح أن أوراق العمر للويس عوض لاتبدأ من وعى درامى متوتر، يواجه أزمة مباشرة، حادة عنيفة، مثل تلك التى واجهها طه حسين عام ١٩٢٦، فكانت دافعا لرحلة الوعى المعاكسة فى الزمن، حيث بدايات «الأيام» ولحظة المواجهة الأولى بين الذات وما يعوق انطلاقها فى آفاق المعرفة ومن المؤكد أن لويس عوض لم يصدر كتابا أثار المؤسسات التقليدية وأهاجها واستعداها على نحو ما فعل كتاب «فى الشعر الجاهلى» ولكن فى «أوراق العمر» ما يصل بينها وبين «الأيام» التى عاناها طه حسين. إن التلميذ يذكر بأستاذه فى تحدى المؤسسات التقليدية للمجتمع. ويذكر بأستاذه فى بعض الوقائع الحياتية الدالة.

وإذا كان طه حسين قد طرد من الجامعة عام١٩٣٢ (تحديدا فى ٣ مارس) وكان طرده مفتتح تدخل السلطة السياسية فى البطش باستقلال الجامعة فإن لويس عوض كان على رأس الموجة الثانية من صور هذا التدخل، حين طرد من الجامعة مع أكثر من خمسين أستاذا

ومدرسا بقرار من مجلس قيادة الثورة فى ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ (ووافق مجلس الوزراء على ذلك فى ٢١سبتمبر ١٩٥٤). وإذا كان طه حسين قد عانى عنت حكومة صدقى باشا فإن لويس عوض قد عانى متاعب الوجه غير الديمقراطى من الناصرية، حين اعتقل عام ١٩٥٩، وظل معتقلا قرابة عام إلى أن أفرج عنه عام ١٩٦٠. وإذا كان طه حسين ظل هدفا للاتهام بتهم العمالة والتبشير والكفر والإلحاد والانحلال والإقليمية فإن التهم الظالمة نفسها تصل بين التلميذ والأستاذ، وتفصل فى الوقت نفسه بين دعاة التنوير ودعاة الإظلام.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن تتخلق «أوراق العمر» التى كتبها لويس عوض من بعض مكونات الوعى نفسه، حيث يتصل المثقفون الراديكاليون برابطة التحدى فى الدعوة إلى التنوير، وصفات التوتر التى لا تفارق هذا الوعى، نتيجة الصدام غير المتكافئ بين هؤلاء المثقفين ومجتمعاتهم المتخلفة. إنها الرابطة التى جعلت من «أوراق العمر» تحمل بعض المشابه البنائية التى تصل سنوات التكوين برحلة «الأيام» فى المغزى والمبنى على السواء. فهنا وهناك الاستدارة المنعكسة للزمن، حيث يبدأ الوعى المتوتر للأنا رحلته الاسترجاعية للماضى. وهنا وهناك انقسام الذات على نفسها لتصبح فاعلا للتأمل ومفعولا له.

وهنا وهناك البعد الدائرى للزمن فى فعل الكتابة، حيث كل ابتعاد عن نقطة البداية اقتراب منها. وهنا وهناك معنى المعرفة

المضافة التى يكتسبها الكاتب حين يجتلى ذاته، مسترجعا تاريخ وعيه، ومعنى المعرفة المضافة التى يكتسبها القارئ حين يعرف الجوانب الداخلية والعلاقات الخارجية التى انبنى بها النموذج المتميز لكاتب السيرة. وهنا وهناك المغزى التمثيلى الذى تغدو معه السيرة الذاتية نوعا من أنواع ضرب المثل، أو الأمثولة التى تكتسب دلالتها على مستوى المبدع والمتلقى، فتؤكد لدى كاتبها معنى المقاومة وقيمة التحدى، وتؤكد لدى قارئها دلالة ما تنطقه من تمثيل لنموذج معرفى - أخلاقى لابد من اتباعه والإيمان بموقفه مهما كانت العقبات. وهنا وهناك - أخيرا - الشعور المغترب عن الحاضر، والألم المصاحب للإحباط المتولد عن تخلف الواقع وعدوانيته، وما يرصفه من قيود تسجن الخطى وتعرقل تقدم المعرفة.

وأنا أتحدث عن الألم الذى يعرفه قراء طه حسين، حين يشير إلى الحاضر الذى يجعل الحر شاحطا فى بلاد ليس فيها متسع، خصوصا «حين يكثر من حولك الأعداء.. ويسعى بك الساعون، ويكيد لك الكائدون». إنه الحاضر نفسه الذى يتحول فى الزمان، ويقسو فى الملامح والقسمات، فيجعل التلميذ الذى أصبح شيخا، أعنى لويس عوض، يردد فى «أوراق العمر» عبارات تذكرنا بعبارات أستاذه، خصوصا حين يتحدث عن أعدائه الأقوياء. ولكن الشعور الممض

بالحزن الذى تنطقه «أوراق العمر» لافت للانتباه، فاقع فى الدلالة. لايوازيه إلا نبرة الإصرار على تحدى الواقع المتخلف للحاضر، على نحو يولد إحساسا مضادا موجبا يواجه سلب الإحساس الأول، ويقابله كما تتقابل الأضداد.

وإذا كان الإحساس السالب للذات التى تجتلى نفسها فى سيرة لويس عوض يدفع إلى التساؤل الضمنى عن ما إذا كانت الرحلة كلها تستحق ما بذل فيها ومن أجلها، خصوصا حين تتداعى صور الغلظة والتخلف الإنسانى والجهالة على المستوى الفردى، وصور الظلم الناتج عن سخط المؤسسات التقليدية وتسلطها الإرهابى على المستوى العام، فإن الإحساس الموجب يواجه سلبية نقيضه وينفيه بالإجابة التى تؤكد قيمة الهدف من الرحلة وذلك فى دلالة متكررة الرجع، تصل إلى ذروتها الختامية فى الصفحة قبل الأخيرة من «أوراق العمر» حين نقرأ الأسطر التالية:

«وأنا الآن على بعد خمسين عاما من هذه الأحداث التى استرجعها فى تأمل حزين، ورغم خمسين كأسا من العلقم جرعتها حتى الثمالة، لست نادما على اختيارات حياتى، مع أنى أقترب من القبر ولا أملك شيئا من متاع الدنيا غير لقمتى وسترتى ووفاء الشباب من قرائى على تعاقب الأجيال، ولو عدنا إلى الوراء

لبدأت كل شئ من جديد، حتى حماقات حياتى»
(ص٦٢٥-٦٢٦)

إن «التأمل الحزين» فى هذه الأسطر يدفع إلى التساؤل عن أسبابه، وعن المبررات أو العوامل التى جعلت من الخمسين عاما السابقة على لحظة التأمل خمسين كأسا من العلقم ولهذا التساؤل أولويته البالغة، ونحن نتحدث عن لويس عوض على وجه الخصوص، فنحن نتحدث عن مثقف من نوع متفرد، أثمر فى الدراسات الأدبية ما يربو على عشرين كتابا من الكتب العلامات، ابتداء من «فى الأدب الإنجليزى الحديث» (١٩٥٠) ومرورا بكتاب «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث» (٦٢-١٩٦٣) و«الاشتراكية والأدب» (١٩٦٣) و«البحث عن شكسبير» (١٩٦٥) و«نصوص النقد الأدبى» (١٩٦٥) و«على هامش الغفران» (١٩٦٦) و«الثورة والأدب» (١٩٧٠) و«أسطورة أورست والملاحم العربية» (١٩٦٨). والقائمة طويلة بالغة الثراء.

ولقد أنتج لويس عوض فى الفكر السياسى والاجتماعى ما يزيد على عشرة كتب إشكالية، تصل ما بين «دراسات فى النظم والمذاهب» (١٩٦٢) و«الجامعة والمجتمع الجديد» (١٩٦٤) و«الحرية ونقد الحرية» (١٩٧١) و«دراسات فى الحضارة» (١٩٨٨) لتوصل وضعا يوجّه «ثقافتنا فى مفترق الطرق» (١٩٧٤) ويحدد موقفا من «أقنعة الناصرية السبعة» (١٩٧٦) على نحو يظل الهدف النهائى

متجها دائما «لمصر والحرية» (١٩٧٧). وأضف إلى هذه القائمة ما أثمره لويس عوض فى الترجمة، حيث قدم ما لايقل عن ثمانية أعمال تأسيسية لكل من إسخيلوس وهوراس، وشكسبير، وبن جونسون، وشيللى، وأوسكار وايلد. وأبدع فى المسرحية والشعر والرواية والسيرة الذاتية، ابتداء من «بلوتولاند» التى كانت إرهاصا بحداثة القصيدة العربية (١٩٤٧) وانتهاء بـ «أوراق العمر» (١٩٨٦). ولن يغيب عن البال لويس عوض المؤرخ الذى اقتحم «تاريخ الفكر المصرى الحديث» (١٩٦٩) بالجرأة نفسها التى كانت وراء الأطروحة الأساسية فى كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية» (١٩٨٠) الذى تمت مصادرته.

وإذا أضفنا إلى هذه الكتابات الأدوار التى قام بها لويس عوض الأستاذ الجامعى فى تأصيل معنى الجامعية والمنهجية لدى تلاميذه، والمفكر الذى لم يتردد فى اقتحام حقول ألغام الواقع تأكيدا للاستنارة ومعنى حرية الفكر، والناقد الأدبى الذى لم يكف عن الدعوة اللاهبة إلى الجديد وتشجيعه ومتابعته عبر الأجيال المتلاحقة من الثلاثينيات إلى السبعينيات، أقول إذا أضفنا إلى كتابات لويس عوض أدواره الثقافية أدركنا أننا إزاء آخر الموسوعيين من التنويريين الذين يتمسكون بقيم العقل والعلم والتطور والحرية والعدل والديمقراطية تمسكهم بنسمات الحياة نفسها، بل إزاء أقصى ما وصل إليه التنوير

العربي من آفاق راديكالية، قرنت اسم لويس عوض وحضوره وإنجازه بالدعوة الدائمة للجديد والعداوة الضارية للقديم لأكثر من نصف قرن.

هذا المثقف المتفرد الذى صار بإنجازه وأثره عنصرا أساسيا ومكونا فاعلا فى استنارتنا المعاصرة وفكرنا الحداثى وطموحنا الاجتماعي السياسي وتذوقنا الأدبي، هذا المثقف بدل أن يشعر بالفخر والزهو وأكاليل الغار والفرح بما أنجز وبما مثله ويمثله من قيمة، يسترجع حياته فى تأمل حزين، وشعور ممض تتحول معه السنوات الخمسون من الصراع إلى خمسين كأسا من العلقم، نتجرعها معه ونتساءل عن سر هذه التعاسة التى لاتفارق المثقف الراديكالى فى هذا العصر والتى تصل إلى أقصى مداها فى «أوراق العمر»

هذا التساؤل تردنا إجابته إلى طبيعة عصر لويس عوض واختلافه عن عصر أستاذه طه حسين من ناحية، وإلى طبيعة الفارق بين فكر جيل طه حسين الليبرالى والفكر الأكثر راديكالية لجيل لويس عوض من ناحية ثانية، وإلى تغيرات وعى الأقلية الذى لاتخلو منه كتابات لويس عوض من ناحية ثانية. لقد طرد طه حسين من الجامعة فى أوائل الثلاثينيات غير أنه عاد إليها محمولا على أكتاف طلابه بعد ثلاث سنوات أو أقل (تحديدا فى ديسمبر ١٩٣٤) أما لويس عوض فقد طرد من الجامعة فى الخمسينيات ولم يعد إليها إلى وفاته، ولو

حتى على سبيل الدعوة إلى إلقاء محاضرة عامة (محاضرة واحدة فحسب) فى القسم الذى أسهم فى تأسيس ما فيه من قيم علمية. ومات لويس عوض وهو غير مُرحَّب به فى جامعة القاهرة إلا من قسم اللغة العربية الذى دعاه إلى الإسهام فى مؤتمراته والاشتراك فى مناقشة أطروحات الماجستير والدكتوراه الخاصة به

ولقد وقع طه حسين تحت طائلة المساءلة القانونية فى العشرينيات، ولكن التهمة حفظها وكيل نيابة مستنير، ودافع عنها وزير معارف مستنير (كان الوزير وفديا هو على الشمسى وطه حسين من أعداء الوفد، أى الأحرار الدستوريين). أما لويس عوض فقد ألقى به فى المعتقل، حيث واجه الإهانة والتعذيب مع مئات من مثقفى مصر وخلاصة وعيها، دون تحقيق قانونى، أو تهمة حقيقية، فى مختتم الخمسينيات.

وإذا كان الجيل الليبرالى لطه حسين والعقاد وهيكل قد تحول عن جذريته العلمانية إلى إصلاحية مهادنة بعد معاهدة ١٩٣٦ التى كانت بمثابة «الحل الوسط الكبير» فإن لويس عوض ظلت راديكاليته قرينة منظور لايقبل المهادنة أو الهوادة، حتى بعد أن جاوز الخامسة والسبعين، فهو - كما يصف نفسه بحق - «تقدمى فى الفكر والأدب، تقدمى فى السياسة والاقتصاد، تقدمى فى القيم الاجتماعية، تقدمى فى المفاهيم الدينية».

ولقد كان الجيل الليبرالي، أخيرا، يعيش اللحظات التاريخية الصاعدة لوحدة شطرى الأمة مع المد الزاهر لثورة ١٩١٩ وفى أعقابها، فى الوقت الذى كان يعيش مناخا من التسامح الاعتقادى جعل من شاعر مثل حافظ إبراهيم (صَفِيِّ الإمام محمد عبده، شيخ الأزهر العظيم) لايتردد فى رثاء الدكتور شبلى شميل عام١٩١٧ بقوله:

إيه شبلى قد أكثر الناس فيك الـ ـقول حتى تفننوا فى عتابى
قيل: ترثى ذاك الذى ينكر النور ولايهتدى بهدى الكتاب؟!
قلت: كفوا فإنما قمت أرثى منه خِلاً أمسى طويل الغياب
كان حر الآراء لايعرف الختـ ـل ولايستبيح غيب الصحاب

أما جيل لويس عوض والجيل اللاحق فقد عاش عصرا مختلفا، واكتوى بالثمار التى خلفتها هزيمة ١٩٦٧، وما صاحبها من ظهور إسلام النفط والتطرف الدينى وانفلات النغمات الشائهة التى تحيل أى خلاف إلى اتهام دينى أو غمز فى المعتقدات، وذلك فى تصاعد إرهابى قمعى يوازى تصاعد الثروات النفطية ومصاحباتها الانفتاحية، على نحو غدا معه كل تراثنا التنويرى العظيم وحضوره الحى مهددا بإرهاب فعلى أداته الرصاصة لا الكلمة، وانتقلنا من استنارة الخطاب الأدبى لحافظ إبراهيم إلى خطاب مخالف، تسلطى، قمعى، صار معه لويس عوض (أجاكس عوض) الدمية التى تلهو بها أصابع هيئات

التبشير ودوائر الاستعمار لتؤدى ما يراد منها، فلا ترى إلا ما تراه هيئات التبشير ودوائر الاستعمار، ولا تتكلم أو تكتب إلا بتسبيح اليونان والروم والصليان والجنرال يعقوب؟!. وحتى عندما يحصل هذا التنويرى العظيم على جائزة الدولة التقديرية، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، وبعد أن حصل عليها من هم أقل شأنا من تلامذته، تتعكر الفرحة المتأخرة بنعيب الطائفية الغليظة والتعصب الجهول.

هذه الدوال التى تشير إلى متغيرات التاريخ التى تتحول إلى مدلولات تبرر نبرة التأمل الحزين لصوت لويس عوض فى «أوراق العمر» بالقياس إلى غيرها من أيام الجيل السابق. وهى دوال تشد «أوراق العمر» إلى منطقة المذكرات التى توازى بين الوعى التاريخى والتوثيقى المرجعى فى نوع من الكتابة الذى يصل بين السيرة الذاتية، من حيث هى نوع أدبى، والكتابة التاريخية، من حيث هى تأمل فكرى، وذلك فى فعل متحدٍّ يسعى إلى أن يكتشف العلة ويتعرف الأسباب الكامنة وراء تحولات المجتمع وتقلب أوراق عمر

وأول ما تتجلى لوازم ذلك، لغة، فى ضمير الخطاب الذى ينطق أوراق العمر، حيث تختفى «الأنا» الفردية، الطاغية فى حضورها المصاحب للخاصية الشعرية والوظيفة الانفعالية التعبيرية للكلام، وتحل محلها «أنا» أخرى مثقلة بوعيها التاريخى، ومتميزة بلغتها الوصفية ذات الوظيفة الإشارية الغالبة ومن خيوط التاريخ، تتشكل خلفية

المشهد الذى تتحرك فوق مهاده هذه الأنا، فى علاقات اجتماعية تبرز أبعادها الطبقية، وعلاقات سياسية لها طبيعتها الصراعية، وذلك على نحو يلتقى معه تسجيل ما هو خارج الأنا وتصوير ما هو داخلها، فى خطاب متباين المكونات، متعدد الوظائف، يصل بين التاريخى والوثائقى والأدبى الإنشائى.

ولكن علاقة الخارج بالداخل لافتة للانتباه فى «أوراق العمر»، فالتركيز على الخارج أكثر من التركيز على الداخل فى حالات كثيرة. والأنا تبدو كأنها مغرمة بالفرار من ذاتها أكثر من الحديث المباشر عن نفسها. وسواء كان ذلك من الخصال النفسية للشخصية، أو محاولة للفرار من انفعالات التأمل الذاتى الحزين، أو نتيجة مباشرة لطبيعة الوعى التاريخى، فإنه يجعل من «أوراق العمر» تشكيلا متميزا على المستوى الأدبى للسيرة الذاتية أعنى تشكيلا ينطبق عليه ما قاله إليوت من أن الشعر (ومن ثم الكتابة) فرار من الشخصية وليس تعبيرا عنها و«أوراق العمر» من هذا النوع من الكتابة إنها تتكون من تسعة عشر فصلا، ثمانية منها عن الأحداث السياسية والشخصيات والنماذج النمطية الدالة على الواقع السياسى الاجتماعى، ابتداء من ريا وسكينة وأدهم الشرقاوى ومارجريت فهمى، مرورا بالعنف السياسى والانقلاب الدستورى الأول (أحمد زيور) والانقلاب الثانى (محمد محمود ذو اليد الحديدية) والانقلاب الثالث (إسماعيل صدقى،

أصحاب المصالح الحقيقية) وانتهاء بمولد الفاشية المصرية، وثلاثة فصول عن العائلة تشير إلى ما قبل الذكريات وبروفيلات الأقرباء، وأربعة فصول عن الأساتذة والزملاء، حيث العمالقة الثلاثة (طه حسين، والعقاد، وسلامة موسى) وزملاء كلية الآداب الذين يمثلون لوحة شرف الجامعة المصرية التي ينبغي أن تكون موضع فخار الأجيال المتعاقبة من أبناء كلية الآداب، عسى أن تدفعهم إلى العمل على أسترداد المجد الذى كان. ولا يبقى خالصا للذات سوى أربعة فصول، فحسب، عن اليقظة المبكرة وسنوات التكوين ونكريات المدرسة الثانوية وبدايات الرحلة. وحتى هذه الفصول تحدق العين فيها صوب الخارج أكثر من الداخل، وتبدو الذات وكأنها تنفر من كل ما هو شخصى حميم، فالقرار الفاشل للذهاب إلى أمريكا فى سن الرابعة عشرة على سبيل المثال، والتجربة الجنسية الأولى والقصيدة الأولى، وتفاصيل العلاقة الحميمة بالأصحاب، كل ذلك يمر سريعا كاللمح، كما لو أن الأنا التى تقص السيرة تتكره لاستكمال عناصر المشهد، وذلك مقابل التأنى إزاء ما يقع فى الخارج، التأنى الذى يصل إلى حد التوثيق والعودة إلى صحف العصر ومؤلفاته فى الكتابة عن ريا وسكينة أو مرجريت فهمى أو أدهم الشرقاوى (وللاختيار دلالة الأمثولة فى هذا المقام).

وبقدر ما يلمح دارس الفكر ملامح الوعى التاريخى الذى يسيطر على أوراق العمر فإن الناقد الأدبى يلمح نزوعا كلاسيا

موازيا، وإذا كان إليرت الذى استشهدت به يعد نموذجا للإحياء الكلاسي، فإن لويس عوض نموذج لنزعة كلاسية من نوع مقارب. هذه النزعة هى التى جعلته يميل إلى الأدب العقلاني الواقعي، والنقد التفسيرى، التاريخي، وينفر من العبثية والسريالية في الأدب، وعلم المعاني الجديدة (السيمانطيقا الجديدة) عند أوجدن، ومن البنيويات الأحدث بمعناها الشكلي أو التوليدى في النقد الأدبى. إنها النزعة التى تبحث عن السببية المنطقية فى فهم تشكل معنى العمل الأدبى، وعن البيئة الاجتماعية في تفسير تولده. وهى نفسها الوجه الأدبى لمكونات الوعى التاريخي الذى تنطقه «أوراق العمر» وتتأسس به.

والحرص على منطق السببية التوليدية هو المسؤول عن مجموعة من الأوراق الدالة الكاشفة في سنوات التكوين من أوراق العمر، سواء بالمعنى الأدبى أو الاجتماعى أو حتى اللغوى. والمقارنة التى عقدها لويس عوض بينه وبين نجيب محفوظ لافتة فى هذا المجال، وهى التيمة الأساسية في الفصل الرابع كله عن اليقظة المبكرة هنا، نواجه المغايرة فى التنشئة الاجتماعية، وهى مغايرة تتجسد خلال ذكريات ١٩١٩ التى يعكسها نجيب محفوظ (وهو أكبر من لويس عوض بثلاثة أعوام فهو من مواليد الجمالية فى ١١ مارس ١٩١١ ولويس عوض مواليد المنيا ٥ يناير ١٩١٤) على مرايا شخصياته وأحداث روايته «بين القصرين»، حيث تتوارى ثورة ١٩١٩ فى خلفية الأحداث إلى حد أن البصر لا يرى منها شيئا، سوى أن أحد أبناء السيد أحمد

عبدالجواد قد قتل مصادفة برصاصة فى ظهره من بنادق الإنجليز، فى آخر يوم من أيام الكفاح الوطنى. أما صدارة الأحداث فهى مخصصة تماما للسيد أحمد عبدالجواد، نموذج تجار الغورية من الأثرياء التقليديين الذين لم تتعمق الثورة وعيهم، والأرجح - فيما يقول لويس عوض - أن نجيب محفوظ رسم نموذج السيد عبدالجواد من تجربة واقعية مباشرة، فقد كان أبوه، فى مرحلة من مراحل صباه يدير محلا لبيع النحاس فى الجمالية.

وعلى النقيض من ذلك: الشريحة الاجتماعية التى ينتمى إليها لويس عوض بأنماطها الثقافية التى تتمتع بحظ وافر من التعليم والعلمانية من ناحية، وبوعى الأقلية الطائفية من ناحية ثانية. وإذ يشكل ذلك بذور بدايات اليقظة التى يروى عنها لويس عوض، فى تداعيات الماضى المحسوبة عقلانيا فى عمليات الاسترجاع أو الاستدعاء من الذاكرة، فإن لويس عوض يتجه بأوراق الذاكرة إلى الوفد فى الانتماء السياسى الباكر، حيث تكتمل العقيدة الوفدية (الوطنية والديمقراطية) ما بين عام ١٩٢٢، وهو تاريخ عودة الأب الموظف حنا عوض من السودان، وعام ١٩٢٧ الذى هو تاريخ وفاة سعد زغلول. ويظل الوفد طوال صفحات أوراق العمر ممثلا للعلمانية والوحدة الوطنية ووحدة المواطنة لا ينازعه فى ذلك حزب آخر. والتركيز على الوفد له دلالته فى سياق أوراق عمر لويس عوض الذى انطلق فى التيار الراديكالى السياسى العريض للوفد، نتيجة ما أسهم به هذا

التيار فى تحرير الوعى المسيحى (القبطى) من ضيق أفق النزعات الطائفية، كما أسهم فى إرساء معنى المواطنة التى لا تعرف التمييز بين أفرادها على أساس من دين أو ثروة أو جنس. وفى الأفق الرحب لهذا التيار تزداد العقيدة السياسية الاجتماعية للويس عوض تأسيسا بمعرفة الفكر الماركسى فى مرحلة الجامعة.

وبالطبع لست فى حاجة إلى تكرار أن هذا التكييف المتميز للوفد - فى وعى لويس عوض - يلفتنا إلى بدايات الوعى السياسى بالمسألة الطائفية، حيث يلتقى النفور من الحزب الوطنى بدعوته القائمة على إلهاب الشعور الدينى والهجوم على السير إيلدون جورست (خليفة كرومر) بسياسته التى قامت على التودد إلى الرأى العام الإسلامى وإثارة الفتن لتعطيل الحركة الوطنية. وفى الوقت نفسه، تبدو الحساسية لافتة، معلنة ومضمرة فى الأوراق، تجاه أى خطاب دينى، انطلاقا من أن الخطاب الدينى يمكن أن تنطوى لوازمه على مخاطر التمييز بين المستمعين على أساس من معتقداتهم، كما يمكن أن تنطوى على نوع من الاستعلاء الذاتى الذى يجعل الحقيقة المطلقة حكرا على ناطق الخطاب الذى يقع موقع الأعلى، فى الوقت الذى ينزل كل ما عداه إلى هوة الأدنى

وفى بعض ذلك ما يلقى الضوء على الأسباب التى تغدو العلمانية نتيجة لها فى «أوراق العمر»، حيث يتضافر الوعى السياسى

بالمسألة الطائفية مع عمليات المثاقفة والتنشئة الاجتماعية داخل الشريحة الأسرية والطبقية، وتتشكل قيمة العمل عند أسرة تقدس التعليم وتتضامن لإتَمامه إلى أقصى حد مستطاع أو متاح، فهى أسرة تجد ملاذها فى العلم ما ظلت لا تشتغل بضبط المجتمع أو انضباطه. والهوية العلمانية لأفراد هذه الأسرة تعبير (مباشر، أو غير مباشر) عن وضعها الاجتماعى والطائفى، ودلالة صورة الأب كاشفة فى السياقات التى تجسده وهو يشرح لابنه دور رجال الدين فى منع نهضة تركيا ومصر والبلاد العربية، وفى تعطيل بناء الدولة العصرية فيها على غرار الدولة الأوربية.

هل كانت بدايات الوعى السياسى بالمسألة الطائفية قرينة التوجه التعليمى من ناحية والدعوة إلى العلمانية من ناحية ثانية؟ إن أهمية الحرص على اكتساب لغة الآخر (الغرب) والتفوق فيها، والتسليم بأن اتباع نموذجه الثقافى (ومن ثم الحضارى والسياسى) هو السبيل إلى الخلاص من التركيبة السياسية الاجتماعية الفكرية المتدينة أمر لا تخطئه العين فى «أوراق العمر» خصوصا حين نعود إلى نموذج الأب والأعمام وأبناء الأعمام، حيث ثقافة الآخر ولغته وآدابه وعلمانيته هى الطريق السريع لاكتساب حضارته، وحيث حضارته (فى بعدها غير الاستعمارى غير الاستغلالى) دعوة إلى إنسانية تتجاوب مع علمانية الوفد التى تقرن الوحدة الوطنية بالنزوع الإنسانى (الهيومانى) لوحدة المواطنة الإنسانية فى الحضارة.

هذه الدائرة هى التى يتسرب منها كل ما يخل بالحياد البارد لمنطق السببية التوليدية فى التفسير الاجتماعى، فيفسح المجال لمتفجرات دلالية شعورية، وآليات دفاعية لا تفارق عمليتى العقلنة والتبرير بمعناهما المستخدم فى التحليل النفسى، خصوصا حين تدخل الأنا فى علاقة تضاد مع نقائضها على المستوى الاجتماعى أو السياسى أو الثقافى الذى يلتبس بالمستوى الدينى أو يومئ إليه عندئذ، يهتز الحياد التحليلى الواصف مفسحا المجال للسخرية أو الإشارة اللاذعة، وذلك فى سياقات تبدو معها الذات كما لو كانت قد ملت الفرار من وطأة انفعالها، وقررت مواجهة الجميع: الأصدقاء الذين يهادنون والرفاق الذين ينكصون، والزملاء الذين يتراجعون، والأعداء الذين يسفون. ويتجاور فى هذه السياقات الشعر «السخيف» لأحمد شوقى مع الإشارة إلى كبار المستنيرين الذين يعادون الثيوقراطية «ولكنهم يدورون ويناورون فيما يكتبون خوفا من الغوغاء والكهنة». وفى الوقت نفسه، تتجاور «السوقة والغوغاء» مع «الرجعية العربية»، ويتراصف كلاهما مع «بعض المثقفين المصريين» الذين فتحوا دمل التعصب الدينى فطفح ما فيه من قيح على السطح.

ولعل رواسب النزعة الفرعونية التى أبانت عن نفسها كاللمح الخاطف، فى «أوراق العمر» ، هى رد الفعل المصاحب لأزمة الوعى القبطى عند لويس عوض، وآليته الدفاعية التى يضطر إليها

مرغما عندما يجد نفسه هدفا لهجوم كاسح، ظالم إرهابى، باسم العروبة مرة والإسلام مرات. عندئذ، يعود الهامشى الذى يشعر بوطأة النبذ والخلع الدينى إلى الرحم الذى بدأ منه، ويتذكر أن «بعض أفراد العوضية – أبناء أسرة عوض – يحسون إحساسا عميقا ليس فقط بفرعونيتهم، ولكن أيضا بأنهم من نسل ملوك مصر القديمة»(ص٥٥) ومثل تلك عبارات يرد ظاهرها على سبيل الفخر، لكن باطنها ينطق بما تنطوى عليه من آلية دفاعية، آلية يبحث بها الهامشى عن الجذر أو الأصل الذى يحميه، فى مواجهة أغلبية تحكمها ثقافة تقليدية، ويضللها إظلاميون يتاجرون بالديانة والمعتقد والهوية.

ومن المؤكد، من هذا المنظور، أن لويس عوض كان يعرف أن العرب ليسوا كلهم أعرابا، وأن فرعونيته لا تتناقض مع عروبته بل تتكامل معها، وأن عروبته مكون أساسى من ثقافته وإسهامه ومن المؤكد أيضا أن كتاباته وإنجازاته أضافت إلى العروبة والعربية ما لم يضفه الكثيرون ممن يتشدقون بالعروبة وينافحون عن العربية. ولكن لابد للمصدور أن ينفث فى بعض الأحيان، ولابد للقشرة العقلانية أن يتشقق سطحها الصارم، فتخرج من بين الشقوق عبارات الأسى والمرارة.

وأتصور أن الكلمات السابقة تجعلنى أعيد النظر فى تبرير عقلانية الكتابة فى «أوراق العمر». وأنتهى إلى تصور هذه العقلانية –

التي تبدو كما لو كانت حريصة على أن تستبدل الخارج بالداخل - على أنها آلية دفاعية، آلية دفاعية تلجأ إليها الذات في «أوراق العمر» كي تفر من الانفعالات الفردية التي إذا ترك لها العنان انفجرت دون ضوابط ولا قيود، وكي لا يدفعها أسى توحدها إلى أن تبوح بكل شيء، أو تعترف بكل شيء، فالعقلانية تتضمن رقابتها الخاصة ونواهيها الكتابية الداخلية

والمؤكد أن هذه العقلانية لم تفلح دائما في تدبير سياسة ضبط التدفق الذاتي، وأنها وجدت ما يقاومها ويتأبى عليها . ولذلك يزدوج الخطاب التاريخي مع الخطاب الذاتي في «أوراق العمر». يحاول الأول الهيمنة بما يجعل السيرة الذاتية أقرب إلى السيرة التاريخية في مواضع كثيرة. ويحاول الثاني المقاومة بما يستبدل الوظيفة الانفعالية أو الوظيفة الأدبية للغة بوظيفتها الإشارية المهيمنة، وبما يدفع العناصر الذاتية إلى مراتب الصدارة الدالة في غير موضع. وإذا كان الخطاب التاريخي بلغته الإشارية للسيرة يخفي شجون الذات وراء أقنعة الوثائق والمعلومات والإشارات المباشرة إلى أحداث عامة، ووراء مرايا الشخصيات التاريخية الدالة، فإن الخطاب الذاتي للسيرة بلغته الأدبية يتفجر من خلل الخطاب الأول، معبرا عن هموم الذات وهواجسها، مبرزا آلامها وأحزانها بعد رحلة عمر شاقة لم تخلف إلا الأوجاع ويبدو الخطاب - في هذه الحالة الثانية - كما لو كان يؤدي لغويا،

فيما يؤدى، الدور الذى تقوم به «تغريدة البجعة» على مستويات الاسترجاع والاستبطان والتأمل الذاتى الحزين.

ومهما تكن قيمة الخطاب الأول، ولا أجادل فى أهميته التاريخية بل أؤكدها، فإن الخطاب الثانى هو الذى ينسب «أوراق العمر» إلى الدائرة نفسها التى تنتسب إليها«الأيام»، بل تجعلها أجزأ من «الأيام» فى دائرتين على وجه التحديد. الدائرة الأول هى دائرة الحديث عن الأسرة، والدائرة الثانية هى دائرة الحديث عن الطائفة.

والواقع أن ما ذكره لويس عوض عن أسرته يضع «أوراق العمر» فى مرتبة دالة من حيث شجاعة الاعتراف أو صراحة التعبير. وسواء كان لويس عوض يتحدث عن تقاليد أسرته التى تحب أن تعيش فى عزلة نسبية مهما كانت دائرة معارفها واسعة، أو عن تهذيبها مع الجميع، وعدم مخالطتها الناس وعدم تشجيعها الناس على مخالطتها، فإن النتيجة هى الكشف عن الطبيعة النفسية لهذه الأسرة التى تحل مشاكلها «بالاعتزال أو بالانسحاب داخل النفس، حيث يعيش الإنسان فى سلام مع نفسه» لعجزه عن التعايش مع الشر أو مع ما يعتقد أنه الشر. ولا أريد أن أتوقف كثيرا عند صور الأسرة فى كتاب لويس عوض، أو جرأته فى الحديث عن أفراده، أو حتى قسوته فى الحديث عن أخيه رمسيس عوض، ولكن حسبى أن ألفت الانتباه إلى «بروفيل» الأب الذى ترسمه كلمات «أوراق العمر» على النحو التالى:

«كانت لأبى عادات يومية ثابتة ظل يزاولها أو يزاول أكثرها من سن الأربعين إلى سن الثمانين، أى منذ أن عاد من السودان إلى المنيا حتى مات. كان يستيقظ فى السابعة صباحاً ولا يفطر إلا فنجاناً كبيراً من القهوة السوداء، ثم يقرأ الصحف والمجلات ثم يقرأ الكتب الثقافية والروايات غالباً بالإنجليزية، أو يصرف شئون الحياة كأن يرتدى ملابسه ويمشى إلى مديرية المنيا ليصرف معاشه من حكومة السودان ثم يحاسب أمى على مصروفات البيت يوما بيوم. كانت يده تمتد كل ساعة إلى محفظته كلما طلبت منه أمى شراء شئ. وما رأيته قط يعطيها ميزانية البيت شهرا بشهر، وكان يخرج إلى مدارسنا ليدفع مصروفات المدرسة أو يأخذنا إلى الترزى وهكذا. فإذا أوشك النهار أن ينتصف كان يجلس عادة فى كرسى كبير مما يسمى «دك تشير» deck - chair، مما يتمدد عليه المسافرون على ظهر البواخر، فلا هم قائمون ولا هم جالسون، والكرسى عبارة عن مجرد هيكل من قضبان متعامدة من الخشب عليها قماش خشن متين بقلوع المراكب، وبجواره أو أمامه طقطوقة أو مائدة صغيرة عليها طبق

من الفول النابت أو الترمس أو الجبن وطفاءة سجائر وكوباً زجاجياً سميكاً متوسط الحجم، وعلى الأرض على يمينه زجاجة نبيذ أحمر لف عليها فوطة بيضاء مبلولة، نبيذ مما صنع فى مصر.

وهنا تبدأ الطقوس: يشرب أبى نبيذه على مهل ويمز بالترمس حتى تأتيه أمى بطبق من كبد الفراخ والقوانص أو صدر فرخة أو شيئاً من هذا القبيل، وقلما كان يأكل اللحم. وكان يختبر أمامنا ذكرياته عن السودان أو عن شارونة أو يحدثنا فى السياسة أو فى نظرياته الدينية شبه الفلسفية. هذا إن كنا موجودين، فإن لم يوجد معه أحد غير أمى لأننا فى المدرسة، فلا أعرف كيف كان الحديث يدور. وحين تبلغ الساعة الثانية والنصف يكون قد أتى على شرابه وطعامه وحديثه وثقلت رأسه فينهض ويأوى إلى فراشه وينام حتى الخامسة والنصف مساء. وعندئذ كان ينهض ويرتدى بدلته وطربوشه ويحمل عصاه ويخرج فى نزهته اليومية فيمشى بطول كورنيش النيل شمالا حتى قرية الأخصاص ثم يعود بعد غروب الشمس قبل الظلام، نحو ثلاثة كيلو مترات ذهاباً وإياباً. (وفى الشتاء كان يقوم بهذه الرياضة صباحاً).

وفى الليل، نحو التاسعة كان هذا الطقس يتكرر من جديد. زجاجة النبيذ والمزة أو العشاء الخفيف واللغو ثم النوم. وكانت مهمة أختى العبيطة مرجريت هى تغيير الفوطة المبلولة مرتين صباحاً ومرتين مساء لتحتفظ الزجاجة ببرودتها. وكانت تسعى بالأطباق المليئة والفارغة بين مجلس أبى فى الصالة والمطبخ وتساعد أمى فى غسل الصحون. وحين كانت تعتل صحة أبى أو تقل نقوده كنت أراه يقسم زجاجة النبيذ على زجاجتين ويكملهما بالماء، واحدة للغداء والأخرى للعشاء. وأحياناً كان يسعل فكنت أراه يقسم السيجارة نصفين ويستعين بمبسم على التدخين»

ولقد حرصت على نقل هذا النص الطويل لدلالته البالغة على الكيفية التى يفر بها الوصف فى «أوراق العمر» من التعبير المباشر عن الانفعال، فالأب الذى يصوره النص يبدو كما لو كان غريبا، نائيا، تضعه الكتابة على مسافة منها لتبقى على حيادها إزاءه، وتصفه من غير طرطشة انفعالية أو انفجارات شعورية، وصفا تأمليا، هادئا، منفصلا عن موضوعه الذى نراه بلا أحكام تقييمية، سواء على مستوى السلب أو الإيجاب. الأب فى النص كائن نراه بنظرة وضعية(؟) تفرض كتابتها التى تطرح عنها النزوع العاطفى. والكلمات التى تصفه

مباشرة، إشارية في ظاهرها متجاورة في جمل قصيرة تذهب إلى هدفها مباشرة. لا تلجأ إلى أدوات تشبيه ولا تتوسل بالمجاز، وإنما تحكي موضوعها بنعته للحواس، كما لو كانت حريصة على أن تريها إياه، وعلى أن يراه القارئ بعيني خياله. ويرى القارئ الأب فعلا، لا من حيث هو كائن استثنائي، وإنما من حيث هو كائن بسيط، عادي، لا يخلو من ملامح إنسانية دالة. لكن حتى هذه الملامح الإنسانية لانعرفها بواسطة الإنشاء وإنما بواسطة التصوير المباشر الذي يضعنا إزاء المشهد، منفصلين عنه عاطفيا، متباعدين عنه إدراكيا بما يتيح لنا التقاط جميع تفاصيله وتشربها.

ولست في حاجة – بعد ذلك – إلى القول بأن أدبية الوصف في «بروفيل» الأب دالة على غيرها في بقية «البروفيلات» أو «المشاهد» الإنسانية القليلة، المتناثرة، في «أوراق العمر». وهي المشاهد التي تعطي لها تميزها الأدبي الذي يعتمد على التصوير المباشر للمشاهد الدالة، والاستعانة بالمحسوس على إبراز المعنى دون النطق به، والاتكاء على الأوصاف المباشرة التي تمنح الكتابة صفة العيان، واستغلال الجمل القصيرة التي تشبه جبل الثلج الذي نرى منه الأقل بالقياس إلى ما يخفيه، حيث يدلنا سطحه على ما تحته. ولا تلجأ هذه الجمل إلى عكاز البلاغة، كي تستعين بمجازاتها أو بديعها على أداء غرضها، فهي جمل لا تعرف هذا النوع من التحسين أو الزخرفة

اللغوية، ذلك لأن بلاغتها الإيجاز، والوصول إلى الغرض من أقصر سبيل، واستبدال لغة الحس المباشرة بلغة المجاز ومن هذا المنظور، تختلف أدبية «أوراق العمر» عن أدبية «الأيام» التى لم تفارق وعى لويس عوض، فالثانية تضع الإيقاع الصوتى فى الصدارة من عملية التعبير والمكتوب فيها أداء للمنطوق، والبلاغة فيها حضور مكين، تدعمه الترجيعات الصوتية للمقاطع، والموازاة الإيقاعية بين الجمل.

ولكن إذا كانت «الأنا» تفر من التعبير المباشر عن نفسها فى «الأيام» بواسطة اللجوء إلى ضمير الغائب الذى ينأى بها عن الدفق الانفعالى المباشر، وذلك فى بلاغة التجريد التى يشير بها الغائب إلى الحاضر، وضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، فإن «أوراق العمر» تلجأ إلى تقنية سردية مغايرة، غير أنها موازية، وذلك بتعويلها على «البروفيلات» من ناحية، وتفحص نماذج الشخصيات التاريخية المعاصرة، خصوصا من منظور دلالتها على طبيعة العلاقات التى انبنت بها خصائص الأنا التى تنطق من وراء أقنعة التاريخ ومراياه

وأتصور أن اللجوء إلى الأقنعة والمرايا يرتبط، فى حالة لويس عوض، بالوضع الطائفى الذى يدخلنا فى إطار الدائرة الثانية التى تمايز بين «الأيام» و«أوراق العمر». ومهما تحدثنا عن الهجوم الكاسح الذى دفع طه حسين إلى كتابة «الأيام» وما اقترن بهذا الهجوم من اتهامات الكفر والإلحاد والعمالة والفسوق. إلخ. فإن ذلك كله لا يمنع

أن طه حسين كان يكتب بوصفه واحدا من أبناء أغلبية مسلمة، أغلبية تظلم أحد أبنائها، ويشعر أحد أبنائها بهوة الصدع التى تفصل ما بينه وبينهم، فيكتب ليقلل من اتساع هذا الصدع، أو - على الأقل - كى يستعيد توازنه النفسى وتكامله الاجتماعى بكتابة السيرة الذاتية التى تحولت إلى عملية دفاع ومواجهة وتدعيم للذات فى الوقت نفسه.

ولكن لويس عوض كان يكتب بوصفه واحدا من أبناء الأقلية، لم يفارقه وعيه الحاد بهذه الصفة طوال «أوراق العمر». صحيح أنه كان يلفتنا إلى مبررات هذا الوعى على امتداد الأوراق بشكل مباشر وغير مباشر، ابتداء من «فولكلور العائلة» الذى تمثله الطفل، مرورا بذكريات الأحزاب التى انزلقت إلى التمييز الطائفى بين المواطنين، وانتهاء بالسلفية الجديدة التى سرعان ما انقلبت إلى نزعة تقليدية جامدة، فى موازاة الدعوة الإطلاقية إلى دولة دينية تمايز بين المواطنين على أساس المعتقدات والنوايا. ولكن هذه المبررات وغيرها هى التى جعلت لويس يعى طائفيته وعيا بالغ الحدة، كما لو كانت حدة الوعى فى هذا الجانب استجابة مضادة لما كان - ولا يزال - يقع فى الخارج من خطاب إظلامى قمعى يرفع شعارات الدين فى غير موضعها، ويخلط بين الدينى والثقافى، المعرفى والاعتقادى، فى الهجوم الظالم على لويس عوض. ووقع هذااللون من الخلط على نفوس أبناء الأقلية

الدينية أقسى بكثير من وقعه على نفوس أبناء الأغلبية المسلمة لأسباب كثيرة لا محل لذكرها فى هذا السياق.

وأتصور أن «العلمانية» الصلبة التى انطوى عليها لويس عوض منذ البداية، والتى كشفت «أوراق العمر» عن تكونها وتشكلها، هى التى صانت هذا الرائد الجليل من الانزلاق إلى خطاب مضاد يقع فى شراك الخطاب النقيض الذى تولى تكفيره. واللافت للانتباه أنه فى الوقت الذى تراجع فيه الكثيرون، فى مواجهة الخطاب التكفيرى، وظلوا يعلنون بمناسبة وغير مناسبة عن سلامة معتقداتهم الدينية وحفاظهم عليها، فإن لويس عوض ظل محافظا على خطابه العقلانى إلى النهاية. ولم تمنعه المرارة التى شعر بها فى سنواته الأخيرة، وهو يرى بداية تصاعد العنف الذى انتهى إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ، من أن يظل متمسكا بتسامح العقل ورحابة الحرية وحلم العدل الاجتماعى فى مواجهة دعاة التعصب والتسلط والظلم بكل أنواعه، وظل منطويا على مرضه فى النهاية، لا يطلب عون أحد، متوحدا مع قلمه الذى خطَّ رؤيا «برومثيوس» التى ترجمها قديما بكلماته التى تقول:

«إنى أرى الحكماء والأكرمين وأهل الرحمة والعادلين
مشردين فى رحاب الأرض، تتبعهم الوشايا الكاذبة
كما تتبع الفهود المعصوبةُ الظَّبْىَ الطريد. أرى بعضهم

قد نُفُوا من أوطانهم التى أعزوها إعزازا ثم بكوها بكاء. أرى بعضهم قد غُلِّلوا إلى جثث الموتى فى سجون تسقم لها الأجساد. وأرى بعضهم يحترقون على ألسنة السفافيد تلتهمهم نار هادئة».

ذاكرة الخطوط الفاصلة

«نحن لا نتحرر إلا من خلال التذكر». جملة دالة قرأتها منسوبة إلى الفيلسوف الألماني نيتشه، تدل على الدور الذى تقوم به الذاكرة فى التحرر من القيود التى تظل عالقة بالنفس، مطمورة فى اللاوعى كالداء الذى ينتظر الدواء، أو الأزمة التى تستلزم المواجهة لا أذكر هذه الجملة الدالة إلا وأذكر معها تشبيه الذاكرة ببئر عميق تغوص فيه كل جزئيات التجارب التى نعانيها، فتتقارب صورها أو تتباعد، بواسطة عمليات التفكيك والتركيب التى يقوم بها الخيال فى العملية الإبداعية ولذلك كان ستيفن سبندر، الشاعر والناقد الإنجليزى، يقول إن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وإن قدرتنا على التخيل ليست سوى قدرتنا علي تذكر ما مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، سواء في حفظ الصور وتنظيمها أو إعادة تركيبها وابتكارها

وأحسب أن ديلاكروا الرسام كان يشير إلى هذه الآليات عندما أكد أن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التي تحركنا، يقصد إلى المشاعر المؤثرة التى هى صور لا تمكث فى قرارة الذاكرة إلا لأنها تحمل معنى خاصا أو دلالة مائزة، وتظل باقية، ساكنة، منتظرة الحافز المناسب كي تخرج من مكمنها الخفى، وتقتحم لحظة الكتابة دون

استئذان، كي تؤدى دورها الوظيفى الذى يمنح فعل الكتابة المعنى والدلالة.

هذا الدور الوظيفى ينطوى على معانى الانعتاق التى قصد إليها نيتشه عندما قرن التحرر بالتذكر، مؤكدا ما تقوم به الذاكرة فى مواجهة الوعى لنفسه، سواء على مستوى فهم اللحظات الماضية فى تحولاتها الحاسمة، أو اللحظات الحاضرة فى حدية خطوطها الفاصلة. وقد سبق أن قلت إن ذلك يقترن بما تؤديه الذاكرة من دور معرفى يجتلى به الوعى وجوده، سواء على سبيل المراجعة لزمن من أزمنة الماضى، أو على سبيل المواجهة لحاضر متوتر فى امتداده الذى يصل الذات بأصل قوتها فى تاريخها الحى هذا التاريخ الحى هو ما تعكسه الذاكرة على صفحتها كما تعكس المرآة الصور التى تقابلها، وذلك كى يتأمل الوعى حضوره المتوتر فيما تعكسه صفحة الذاكرة، بشروطها الخاصة وقوانينها المحايثة، بحثا عن المفاتيح التى تفتح للوعى مغاليق لحظة تأمله، سواء فى التباسها الذى يسعى إلى التكشف، أو فى حديتها التى تجمع بين الأضداد ويظل الوعى متطلعا إلى مرآة الذاكرة فى هذه التجربة المعرفية، مستعيدا ترابطاتها، متأملا تشكلاتها، إلى أن يكتمل له إدراك العلاقات التى تتجسد بها، ضمنا أو صراحة، الإجابة عن الأسئلة الحائرة لهذا الوعى فى فعل تحرره الذى هو فعل معرفته.

تذكرت ذلك عندما فرغت من قراءة كتاب جمال الغيطانى «الخطوط الفاصلة» أو «يوميات القلب المفتوح» الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، متأملا ما فيه من أفق يكشف عن الأدوار النوعية التى تقوم بها الذاكرة فى لحظة من لحظات الأزمات الحادة، فالكتاب يوميات كتبها جمال فى خمس عشرة شذرة، يستعيد بها وقائع رحلته العلاجية إلى مستشفى مدينة كليفلاند المشهور بسمعته العالمية فى جراحة القلب بولاية أوهايو فى الولايات المتحدة، حيث قام الجراح الشهير كوسيجروف بإجراء عملية القلب المفتوح فى صدر الروائى الذى لم تنسه موهبته استعادة وقائع هذه التجربة الفاصلة، مسترجعا تفاصيلها الدالة، مستعيدا بهذه التفاصيل كل ما يتجانس معها أو يتجاوب ومجراها الشعورى من صور الماضى التى تتداعى فى نسيج الكتاب، ضابطة إيقاع تدفقه الذى تتأرجح فيه الذاكرة كالبندول، واصلة هذه النقطة أو تلك من الحاضر بهذه النقطة أو تلك من الماضى ولذلك فالحركة الأساسية فى الكتاب هى تعاقب موجات الذاكرة التى لاتكرر العودة إلى النقطة نفسها إلا لأهميتها الخاصة فى سياق التداعى، ولاتلتزم بالخط الأفقى الممتد للتعاقب الزمنى، فى مَدِّه أو جَذْرِه، إلا بما يؤكد حركة بندول الذاكرة التى لاتكف عن التذبذب المتصل ما بين دوائر الزمن، سواء فى تفتحها العفوى على ترابطات الموقف أو تدفقها بالإيقاعات الشاجية من مشاعر الذكريات

ويمكن وصف كتاب جمال الغيطانى، من هذا المنظور، بأنه تذكر لأفعال التذكر التى فرضتها اللحظة الحاسمة بخطوطها الفاصلة، فالراوى الذى هو المؤلف لايحكى فى كتابه عن ما وقع فى رحلته إلى مستشفى كليفلاند وخروجه منها بعد نجاح العملية، وقت وقوع الأحداث نفسها، وإنما يسترجع ما وقع بعد انتهاء الأحداث بوقت أتاح له الاستعادة الهادئة، وذلك من منظور اللحظة التى انتهت بانتصار الحياة على الموت، والتى دفعته إلى استرجاع كل ما وقع كما لو كان عائدا من رحلة طويلة، شاقة، استغرقت عمرا، رأى خلالها ما رأى، وعانى ما عانى، وعندما عاد لم يقل لمعارفه وأهله إنه وافد بعد انقطاع، وإن كافة ما يراد مستحدث فى وعيه الذى أصبح فى حاجة إلى أن يعرف العناصر من جديد، ومن ثم إدراك ما كان، واستيعاب ما جرى بواسطة التذكر.

والتعرف هو الوجه الآخر من التحرر فى هذا النوع من أفعال التذكر، خصوصا حين تؤدى الذاكرة أكثر من وظيفة على مستويات الاستعادة والاسترجاع أو التركيب والإنشاء. والهدف هو الفهم الذى ترى به عين العقل ما لم تكن تراه من قبل، وخبرة المعرفة التى يكتسبها الوعى من علاقات متخيلات الذاكرة، تلك العلاقات التى تتيح إمكان رؤية الوصل بين ما لم يكن موصولا من قبل، وإدراك المشابهة بين ما كان يبدو متخالفا متباعدا. ويلعب الاستبطان دوره الفرعى

المتضمن في آليات الدور الأساسي للتذكر، مقاربا المدارات التي تنفتح وتتصل حيث تتضام الفراغات، وحيث توغل الذات داخل أقاليم الذاكرة أكثر فأكثر، فتتآلف شوارد اللحظات من شتى مراحل العمر وتعبر الخواطر المستبطنة محملة بالدلالة، فتلوح حسرات تفيض بأنغام الشجن التي تميل إلى الأزمان البعيدة. وما أكثر الصور التي تباغت الذاكرة حينئذ، أو تنبثق دالة من حيث لا يتوقع الوعي الذي يلتف على علاقات اللحظة الفاصلة كي تنقضي بسلام

ويصل الاستنباط في تصاعده إلى ما يشبه الكشف، حين يدرك الوعي المعنى الجذري للحظة الفاصلة التي تشبه البرزخ، أو الصراط، والتي يكتمل تعرفها في ذروة الكتابة الاسترجاعية وعندئذ تتقارب اللحظتان، لحظة البرزخ الفاصلة والواصلة بين الموت والحياة. ولحظة الكتابة الفاصلة والواصلة بين الضرورة والحرية، في معنى الذروة التي هي نقيض العادي والمألوف، والتي تبعدنا عن ما نظن أننا نعرفه لتزيدنا به معرفة، كأنها تنأى بنا عن الهدف لتقربنا منه أكثر فأكثر، إلى أن ندرك مغزى الأمثولة التي لم تعد مضمرة، والتي لم تعد تخص جمال الغيطاني الذي اقترب من الموت فاكتشف معنى الحياة، وأشركنا معه في إعادة اكتشاف هذا المعنى بواسطة فعل الكتابة التي تنتزع الحرية من الضرورة، وتدفعنا إلى ان ندرك، بغتة، في ذروة القراءة، كم هي جميلة ورائعة وقصيرة ونادرة تلك الحياة

هكذا، كانت الذاكرة فى كتاب «الخطوط الفاصلة» فعل تحرر ومعرفة، مرآة الخيال المشتهاة وسلاح الكتابة التى تواجه الموت، فالذاكرة فى هذا الكتاب أتاحت للخيال سفرا إلى الحرية فى اللحظة التى تجاور مابين العدم والوجود، وزودت الوعى بكل وسائل المقاومة التى استلزمها عبور القلب المفتوح فوق الصراط الرهيف مابين الموت والحياة. وهى التى أفضت إلى ما خفف عن الوعى أثقال الزمن، وعبر به، خفيفا، فوق أقاليم الأوقات المستعادة، حيث يختلط الذاتى بالموضوعى، أو يغدو الخاص دالا على العام، والجزئى سبيلا إلى الكلى.

ولا غرابة فى أن تكون اللحظة الحدية للخطوط الفاصلة التى فجرت طاقة الذاكرة هى البدء والمعاد فى حركات السرد التى تبدأ بها وتنتهى إليها كل صفحات كتاب الغيطانى، كأنها النقطة التى تنبثق عنها دوائر لاتمتد بعيدا عن الأصل إلا لتستدير إليه، حاملة معنى يضيف إلى غيره من معانى شذرات الكتاب الذى يصل بين أقسامه وصلا عنقوديا، بسيطا وعفويا، وأحيانا ساذجا، فتتتابع شذرات الوصول والخروج والاختيار والانشطار والألم مع غيرها من الشذرات التى تنتهى فى النهاية بالإياب، ولكن فى نوع من رد العجز على الصدر، أعنى فى نوع من تعاقب الحركة الدائرية للذاكرة حول نقاط الزمن المتباعدة التى لاتفارق إيقاعاتها المتباينة قر ر اللحن المركزى

للحظة الحدية التي هي مركز الكتاب كله. والفارق بين شذرة الذهاب الأولى وشذرة الإياب الأخيرة، في العلاقة بهذا المركز، هو فارق المعرفة التي أتاحتها الذاكرة، أو أتاحها الخيال الاسترجاعي الذي لم يكف عن استبطانه الحدسي لعلاقات الصور المستعادة من منظور نقطة الأصل

ويبدو أن ذلك هو سبب ما يسهل ملاحظته من آن تتابع السرد، في الكتاب، لا يقارب اللحظة الحدية للخطوط الفاصلة، ولا يدخل إلى قدس أقداسها المعرفي، إلا بمفردات الخطاب الصوفي، ذلك لأن هذه اللحظة، في الوعي الذي عاناها، أشبه بحال من أحوال الشهود الذي لاقبل له ولابعد، لا ماض ولا آت، وإنما امتزاج لكافة الأبعاد في الأفق الذي تتجمع فيه كل المدارات، وتتقاطع الجواذب في توحد سرمدي، فلا يبقى سوى السفر في مقامات اللحظة، والغوص عميقا إلى قرارة التجلي، حيث إمكان الظفر بالحرية من قبضة الضرورة المظلمة والنتيجة هي الوصول إلى الذروة التي تمثل في الذاكرة إلى الأبد، كأنها خطوة كبرى لاتتلوها أخرى، وليس لها من بعد سوى الوجود الذي يرتد إلى غير الوجود، أو التاريخ الذي يستدير به الكائن إلى ما قبل وفادته إلى العالم، أي ما قبل وفادته إلى الجسد محدود الطاقة الذي يحوي مالايمكن للكائن إدراكه إلا في تجليات هذه الذروة

ولعلنى أستخدم مفردة «التجليات» عمدا فى هذا السياق، لأشير بها إلى نوع كتابة «الخطوط الفاصلة» المحملة بالكثير من الدلالات الصوفية، من حيث هى كتابة روائى عرف بالإفادة من الميراث الصوفى فى كتاباته الروائية، وعلى رأسها كتابه «التجليات» بأجزائه الثلاثة. هذا النوع من الكتابة يكشف عن الطبيعة التأويلية التى ينطوى عليها بناؤه، خصوصا فى علاقة متناصاته بما تشير إليه من جهتى التضمن واللزوم، وعلاقة دواله بمدلولاته القريبة فى وقائع العملية الجراحية الخطرة. أقصد إلى أن الوعى الذى يسعى إلى تحرير نفسه من توتر اللحظة الحدية الواصلة بين الموت والحياة هو وعى يصنع مسكوكاته الصوفية على عينه، وحسب المنظور الذى يكتب منه. لا يستعيد الوقائع محايدة، باردة، أو يبقى عليها كما هى، متجزئة أو متراكمة فى تتابع يخلو من الدلالة، وإنما يستعيدها تأويليا، محملة بالدلالات التى يكتشفها فى العلاقات التى يقيمها بين الوقائع والذكريات، بين الحاضر والماضى، بين استرجاع الماضى والتطلع إلى المستقبل من منظور الزمن الحاضر لفعل الكتابة.

ويعنى ذلك أن ذاكرة «الخطوط الفاصلة» ليست محايدة فيما استرجعته من وقائع، أو اختارته من مشاهد، أو قامت بترتيبه من صور، انعكست على صفحتها للوعى الذى تأملها تأملا غير محايد، بدوره، فى مدى حركة خياله الاستبطانى الذى أعاد إنشاء كل شئ،

من منظور الوعى الذى كان يبحث عن معنى جذرى يتحرر به ولاينفصل هذا المنظور عن المتوسطات التى استعادت الذاكرة كل شئ من خلالها وبواسطتها: الإيديولوچيا الشخصية للمؤلف أو معتقداته الفكرية والاجتماعية والجمالية، ممارساته السياسية، خبراته مع مؤسسات الدولة وأجهزتها، تجاربه الوظيفية والمهنية، علاقاته مع أصدقائه الحميمين، فضلا عن علاقته بأبويه وزوجه وولديه. وتلك متوسطات تنفى النظر المحايد للوعى فى مرآة الذاكرة المنحازة ابتداء، والفاعلة حسب قوانينها التى لا تفارق رؤية عالم محددة، رؤية ينطقها المؤلف فى صياغات السرد بأساليب متعددة من الإشارة والتناص والمجاز، وذلك على نحو يصل علاقة الأب البيولوچى بعلاقة الأب السياسى من منظور التشابه والتضاد، كما يصل علاقة الأم بعلاقة الوطن، ولكن من منظور الرؤية الإيديولوچيــة التى لاتفلت تجربة الاعتقال، وتستعيدها فى موازاة تجارب مواجهة الفساد والانحراف فى النظام الناصرى الذى ورث عنه النظام الساداتى أقبح ما فيه وتبدو الصداقة واحة آمنة فى هذا السياق، كأنها الامتداد العضوى لحضور الأسرة التى تبدأ من الأب ولا تنتهى بالأولاد.

وينتج عن ذلك تعدد مستويات الرؤية فى كتابة «الخطوط الفاصلة» التى يمكن مقاربتها بوصفها قراءة وجودية صوفية العدسات لتجربة حاسمة يتعلق فيها المصير الفردى بين الوجود والعدم، كما

يمكن مقاربتها مقاربة سياسية لما يحتله الوعى السياسى للمؤلف من صدارة تهيمن على تداعيات الذاكرة التى تنفتح بوجه خاص على ما يكتب ماضى المفرد، جمال الغيطانى، بصيغة الجمع، جيل الستينيات، فى مسارات الممارسة السياسية عبر ثلاث مراحل متعاقبة من ثورة ١٩٥٢. ويمكن أن نضيف إلى ذلك المستوى الاجتماعى الذى يحمل ملامح الواقعية النقدية فى بعض الأبعاد التسجيلية للصور التى تسترجعها الذاكرة لمجتمع تجافيه لتعرفه. ولا يتعارض هذا المستوى الأخير مع غيره من المستويات فى كتابة الخطوط الفاصلة، خصوصا فى دلالتها على العام بواسطة الخاص، أو إشارتها إلى الكلى بواسطة الجزئى، ولكن فى بناء لا يغفل فيه السرد الإشارة إلى نفسه، بل يلح على هذه الإشارة بوصفها تنبيها إلى حضور تقنية مزدوجة من التذكر.

وتتوافق هذه التقنية، سرديا، والدور المعرفى الذى تقوم به الذاكرة، بوصفها مرآة ينقسم معها الوعى على نفسه فيغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، الأمر الذى يترتب عليه ممايزة السرد بين المستويين المتوازيين اللذين لا تخلو علاقة المجاورة بينهما من تداخل. ولذلك تلفتنا كتابة «اللحظات الفاصلة» إلى الحدث الذى تستعيده الذاكرة فى الوعى، وتلفتنا إلى الوعى نفسه فى فعل تأمله الحدث المستعاد، وإلى وعى الوعى بذاته فى هذا الفعل، من حيث هو وعى يتباعد عن حضوره

ليدرك معنى هذا الحضور، ويرى نفسه من حيث هو ذات ومن حيث هو موضوع فى الوقت نفسه. ومثال ذلك ما نقرأه على لسان المؤلف الذى يتحدث عن الكيفية التى وصل بها «إلى درجة من الحال غريبة، كأن كافة ما يجرى يخص شخصا غيرى، حميما، وثيق الصلة بى، ملامحه ملامحى، تراثه تراثى، لكنه مغاير، بعيد» ونقرأ كذلك عن وصفه نفسه بأنه المنبع والمصب، البداية والنهاية، بالقدر الذى نقرأ عن تحديقته الخاصة، التحديقة التى يستشعر بها ما يبدو من دواخله، خصوصا حين يطل على ذاته بذاته، حتى فى أوقات السفر مع المخدر، تلك الأوقات التى يصفها بكلماته التى تقول: «كنت أمضى محاذيا لى وغير منفصل عنى أيضا، كأنى أتأمل حالى بعينى ونظرى، لكن من بعد قريب». هذا التأمل للحال بالعين والنظر دال أخير يشير مدلوله إلى الحضور الرمزى لمرآة الذاكرة التى تقود الوعى إلى تعرف نفسه فى فعل تعرفه غيره، فتسهم فى تحرره وتحريره، سواء فى علاقته بنفسه أو علاقته بغيره.

ملاحظات ختامية

ملتقى الروايـة

منذ أشـهر معدودة زارنى الصديق محمد برادة، كعادته حين يأتى إلى القاهرة، وتبادلنا الأحاديث والأخبار والأفكار. وكالعادة، جاء محملا بأبحاث وترجمات تلامذته وزملائه التى يسعى بالنيابة عن أصحابها إلى نشرها على أوسع نطاق، وذلك فى إطار من الجهد الذى يهدف إلى تقليص المسافة الفاصلة بين المشرق والمغرب، وتوسيع أفق الحوار بين المثقفين الذين تباعد بينهم الجغرافيا الطبيعية فى بعض الأحيان والجغرافيا السياسية فى أغلب الأحيان. ومن هذا المنظور، ونيابة عن اتحاد كتاب المغرب، اقترح محمد برادة إقامة ملتقى يجمع بين كتاب الرواية والمهتمين بها من النقاد فى مصر والمغرب، تعميقا لمبدأ الحوار، وتأكيدا لنقاط التقاطع التى تصلح لأن تكون مدخلا للمزيد من التعارف بين الأطراف المتحاورة، على نحو يتيح صياغة الأسئلة المشتركة، والاقتراب من خصوصية التجارب، ومراجعة طرائق التلقى ومقولات التصنيف

وسعدت باقتراح محمد برادة الذى صاغه مع اتحاد كتاب المغرب، محددا الملامح العامة والأسماء المشاركة من الروائيين والنقاد المصريين والمغاربة، مع التركيز على روايات بعينها، مختارة لدلالتها التمثيلية الممكنة فى مثل هذا النوع من اللقاء. وهى دلالة تجاوز المعنى

الضيق للجيل، أو الاتجاه، وتستوعب ما يثرى الحوار بين الأجيال والاتجاهات، ضمن رحابة الحوار الذى يشمل المبدعين والنقاد، كما يشمل النقاد المبدعين والمبدعين النقاد، خاصة حين يستدعى المرء كتابات الروائيين البارزين على مستوى التنظير والنقد، أو الإبداع الروائى المتميز للنقاد، ابتداء من "عنقاء" لويس عوض وانتهاء بـ"غرناطة" رضوى عاشور.

ولم يتوقف محمد برادة أو أنا، أثناء الحوار، لتبرير تخصيص الملتقى المقترح للرواية، فالرواية هى الأفق المفتوح الذى يستوعب كل أنواع الإبداع، ويفيد منها، ويضفر عناصرها فى علاقاته، فالمبدأ الحوارى للرواية لا يقتصر على الشخصيات والأحداث، أو التقنيات واللغات، وإنما يجاوزها إلى الأنواع والأجناس التى تتجاوب فى الفضاء الروائى، خالقة توليفتها البوليفونية الخاصة. وقد سبق أن قلت إن الرواية ظلت، منذ أن وجدت، الفضاء المتحرر للتجريب على مستوى الشكل، سواء فى بحثها الذاتى عن ملامح مائزة، أو فى بحثها الحوارى عبر النوعى. ويبدو أن خاصية الأفق المفتوح التى انطوت عليها الرواية منذ البداية، على مستوى التشكل والتحول، ومن منظور العلاقة بغيرها من الأنواع، هى الخاصية التى جعلتها أرهف من غيرها، فى التقاط النبرة المتغيرة لتعقد الأزمنة المتحولة لعصرنا، فحملت، دائما، هاجس التغير والتحول بوصفه الحامل والمحمول فى

علاقات بنائها. وظل هذا الهاجس موضوعها الذى لم تكف عن التهوس به على مستوى الرؤية، وحلمها الذى لم يفارقها على مستوى البناء.

والمسافة بين هذا الهاجس ومبدأ الحوارية الذى تنبنى عليه الرواية، بوصفه عنصرها التأسيسى، هى نفسها المسافة بين المبدأ ذاته ولوازمه التى تتحول بها الرواية إلى فعل كرنفالى للأصوات المقموعة التى تسعى إلى تدمير جدران السجون المفروضة على الإنسان، وتحرير الإنسان والإبداع من كل ألوان التراتب القمعى، فالرواية هى فعل التحرر الذى يمارسه القص، فى بهجة كرنفالية، تهدم جدران السجون، وتنقض علاقات التراتب، بما يطلق سراح المقموع والمكبوت والمسكوت عنه، مؤكدة التبادل والتفاعل بين الأنواع، مستبدلة الهامش بالمركز، والمقموع بالقامع، والمنطوق بالمسكوت عنه. ولذلك أصبحت الرواية العربية ديوان العرب المحدثين الذى ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التى يغلقها تقليد الماضى الذى يأخذ بخناق الحاضر، كأنه شيخ البحر الشيطانى فى حكايات السندباد.

لم يخطر على بالى ذلك كله أثناء حوارى مع محمد برادة، لكنه كان بعض ما يمكن أن يكون جاهزا للإجابة لو طرحت على نفسى السؤال: ولماذا تخصيص الرواية دون غيرها بهذا الملتقى؟ ولذلك فإن

•

•

استجابتى السريعة بالموافقة لم تكن مفاجئة لصديقى برادة لأنه يعرف إلحاحى النقدى، منذ سنوات غير قليلة، على أننا نعيش فى زمن الرواية وليس زمن الشعر، وأن الرواية هى شعر الدنيا الحديثة كما وصفها نجيب محفوظ بحق

والمسافة قريبة جدا بين المغزى النهائى لما قاله نجيب محفوظ وماقاله جبرا إبراهيم جبرا بعده بسنوات كثيرة، خاصة حين ذهب جبرا إلى أن الرواية هى الفن الذى أوجدته القرون الثلاثة الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية، وأن الروائى يعلم أن الحقيقة قد تجزأت، وتفرعت، وتشعبت إلى مالا نهاية، وأن التجربة الإنسانية بانزياحاتها المستمرة، بتناقضاتها وجوانب حيرتها، ما عادت تعطى أحدا الثقة بأنه يمتلك الحقيقة، هذه الحقيقة التى باتت معطياتها، الصلدة فى يوم مضى، تتشكل كل يوم على نحو جديد، لأنها ليست إلا عناصر مضطربة فى تركيبة بشرية دائمة الحركة. والمجتمع العربى لم يكن يوما فى تاريخه الطويل أكثر انزياحا وأشد تغيرا مما كان عليه فى السنين الخمسين الأخيرة. ولا يستطيع أن يجسِّد انزياحه وتغيره اللاهث سوى الفن اللغوى الذى استطاع أن يجمع فى تقنياته، أخيرا، مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعية، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء، دائمة المضاء، للوضع الإنسانى بفواجعه وأحزانه وأفراحه ونشواته.

وصديقي محمد برادة يعرف ذلك كله، ويشاركني الإيمان به والحماسة له، بل هو أسبق مني تعبيرا عن هذه الحماسة أظهرتها بحوثه في أكثر من مناسبة، وبأكثر من وسيلة، في الخمس عشرة سنة الماضية، كما أظهرها إبداعه الروائي الذي ينقلب على نفسه، ويجتلي ذاته السردية، فيما يستحق أن نصفه بمصطلح "الرواية الشارحة" التي تصف نفسها في الوقت الذي تصف العالم. وقد صاغ برادة حماسته على نحو بارز، على المستوى النظري، في دراسته التأسيسية عن الرواية، من حيث هي "أفق للشكل والخطاب المتعددين". وهي الدراسة التي نشرتها مجلة "فصول" في أعدادها التي صدرت منذ أكثر من ثلاث سنوات، تحمل العنوان الدال: "زمن الرواية". وكان برادة يجيب بعنوان الدراسة، قبل محتواها المسهب، عن السؤال الاستهلالي: هل نعيش، فعلا، زمن الرواية؟ وكانت إجابته قائمة على استبدال سؤال بسؤال، ووضع فكرة "زمن الرواية" نفسها موضع المساءلة، والبحث عن المبررات التي يمكن الدفاع بها عن فكرة أن الرواية تستحق أن تكون الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن "الرؤية" المعقدة للإنسان الحديث.

ويبدو أن شغف برادة القديم بمصطلح "الرؤية" هو الذي قاده إلى لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠)، خاصة ما صاغه الثاني نظريا عن "رؤية العالم". الصياغة التي حاول برادة الإفادة منها في دراسة

قديمة له، حاولت الكشف عن نوعية "الوعى الممكن" الذى نطقته روايات من مثل "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ و"الزمن الموحش" لحيدر حيدر و"نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم، وذلك في منحى تحليلى يؤكد أن الرواية، من حيث هى جنس أدبى، تستمد ما بها من الجدلية الاجتماعية، أى من تبدل الإنسان داخل صيرورة مفتوحة على المستقبل، وأنها مشدودة إلى التقاط التعدد الاجتماعى من خلال اللغات والصراعات والكلمات الساخرة والانتهاكات للمواضعات المتعارف عليها.

وأحسب أن هذه الخاصية الدالة التى لمحها برادة، منذ أكثر من خمسة عشر عاما، هى التى قادته تلقائيا إلى ميخائيلوڤيش باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) الذى تعلم منه (وترجم مختارات من كتاباته النقدية المهمة) المعنى العميق للجدلية الاجتماعية التى يجسدّها جنس الرواية، وقدرة هذا الجنس على أن يغدو أفقا مفتوحا على إمكانات لا محدودة من حيث الشكل والنوع على السواء. وكان ذلك يعنى استبدال مبدأ الحوارية ودلالة الكرنڤالية بالنظرة اللوكاشية (نسبة إلى جورجى لوكاش ١٨٨٥-١٩٧١) التى سجنت نقاد الواقعية الاشتراكية، والانتقال من صيغة "الانعكاس" الجامدة (التى قضت على نقاد واعدين سجنتهم واقعية لوكاش التوثينية) إلى المعنى المتحرر للجدلية الاجتماعية. هكذا انتهى برادة، بعد سنوات طويلة من الممارسة، إلى

أن الرواية، بحكم تجسيدها الحضور المتوتر والمتغير للجدلية الاجتماعية، هي ملتقى الأجناس الذي تتحاور فيه وبه جميع التطلعات والأفكار والمواقف واللغات والأصوات والأشكال.

هل كانت مصادفة، والأمر كذلك، أن يكون اتحاد كتاب المغرب الذي تأسس عام ١٩٦٠ أسبق اتحادات الكُتَّاب العربية اهتماما بالرواية؟ وهل كانت مصادفة، ثانيا، أن أغلب الذين تولوا رئاسة هذا الاتحاد جذبتهم الرواية إلى نارها الغاوية (محمد عزيز الحبابي ١٩٦٠-١٩٦٨، عبدالكريم غلاب ١٩٦٨-١٩٧٦، محمد برادة ١٩٧٦_١٩٨٣)؟ وهل كانت مصادفة، أخيرا، أن الرئيس الأخير للاتحاد (منذ عام ١٩٨٩) وهو الصديق الشاعر محمد الأشعري - وقد أصبح وزير الثقافة الآن - قد مسَّته غواية الرواية، كما فعلت بِعَمِّه سعدى يوسف منذ سنوات، فنشر روايته الأولى "جنوب الروح" التى تنبئ بما بعدها؟

لا أظن أن فى الأمر مصادفة، فاتحاد كتاب المغرب يتميز باستجاباته الحيوية إلى متغيرات الجدلية الاجتماعية والإبداعية، فهو الذى احتضن الأفق المفتوح للإبداع والحرية منذ تأسيسه، وأرهص بالزمن الطالع للرواية العربية، حين أقام، خلال دورة رئاسة محمد برادة، الملتقى القومى الأول للرواية العربية، الملتقى الذى ضم بطرس الحلاق ومحمود العالم ومبارك ربيع وفريدة النقاش وعبدالكبير

الخطيبى وعبدالنبى حجازى وبرهان غليون وأحمد المدينى وسعيد علوش وغالب هلسا ومحمد عز الدين التازى وعبدالفتاح كيليطو وطراد الكبيسى والطاهر بن جلون وسهيل إدريس وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط ومحمد شكرى وجمال الغيطانى وعبدالكريم غلاب وخناثة بنونة وعبدالحكيم قاسم، وأنا أذكر الأسماء على النحو الذى ترتبت به أوراقها وشهاداتها فى أعمال الملتقى التى نشرتها دار ابن رشد (عام ١٩٨١) بعنوان "الرواية العربية: واقع وآفاق". وهى الأعمال التى رَكّزت على الرواية العربية "الجديدة" فى تحولاتها التى تدافعت بعد فجيعة حزيران (يونيو)١٩٦٧ لِتُعَمِّدَ زمن الرواية العربية، ليس بوصفها ملحمة البرجوازية الصغيرة التى تستوعب صعود الطبقة الوسطى، كما فى الغرب الرأسمالى الذى نظّر لوكاش لتشكل الرواية فيه، وإنما بوصفها صيغة مفتوحة على كل الأشكال التى تلاحق مشاهد السقوط المفجع وانهيار اليقين وتفكك الهويات وتشظيها فى أزمنة متداخلة.

لقد أعادنى اقتراح برادة الذى قدمه باسم اتحاد كُتَّاب المغرب إلى الجهد الرائد الذى أقامه هذا الاتحاد، فاستعدت فى ذاكرتى الدلالات التى اختزنتها من بعض أعمال ذلك الملتقى، واسترجعت بعض ماكتبه برادة نفسه فى تقديم الكتاب الذى ضم هذه الأعمال، خاصة تأكيده أن واقع المجتمعات العربية مسرح سريع الحركة، منذ مستهل القرن العشرين، وأن ذلك هو السبب الذى جعل الرواية

العربية، منذ ميلادها، مفتونة بهذا الواقع المتغير، تلاحقه لاهثة لتسجله وتصوغه فى مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة، تحاكى وتشخّص وتصف وتسرد، متنقلة من المدن الكبيرة والصغيرة إلى القرى والطبيعة، من منظور روائيين ثقافتهم لم تعد أحادية البعد، هم جزء من عملية التحديث والتحول الطبقي والتغير الاجتماعي. واستعدت، في هذا السياق، هجوم برادة الباكر على النزعة اللوكاشية التى كانت سائدة فى أواخر السبعينيات، ومحاولته أن يستبدل بها نقيضها البريختى الذى صاغه ڤالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) من منطلق أن الواقعية لا يمكن أن تنفصل عن مجموع المظاهر الاجتماعية والسياسية والتكنولوچية، وعن كل ما يعيشه الإنسان من مغامرات ونزوع إلى الاكتشاف، فالواقع ممتد لا ينتهى عند حد، ومن ثم فالواقعية تعنى البحث عن أشكال جديدة تتخلق من تحولات الناس التى لا ضفاف لها.

ولا شك أن سؤال هذه الأشكال الجديدة كان يفرض نفسه ضمن متوالية نتائج فاجعة العام السابع والستين، ويطرح على أغلب الذين اشتركوا فى لقاء اتحاد كتاب المغرب الأول عن الرواية مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة، أشكال تضرب فى أعماق الذات الفردية والجماعية، وتحقق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج، وإبراز مشكلات القوى الشعبية المحبوسة فى

زنازين الخوف والسلطة والوصايات الأبدية، أملا فى أن تتعدد أشكال الروايات، مرايا الواقع المتحول التى أرادها برادة، فى ذلك الوقت، مرايا مخيفة وحافزة، تعمل على تحرير المخيلة الفردية والجماعية، وترصد التاريخ الساخن، وترسم من الداخل التاريخ المتحيز للقوى العربية الرافضة للإحباط والهزيمة.

ولم أقل للصديق محمد برادة شيئا عن الأسئلة التى تدافعت فى ذهنى، عندما قرأت أسماء الروائيين الذين اقترحهم اتحاد كتاب المغرب، وعناوين الأعمال التى اختارها. وقررت أن أحتفظ لنفسى بملاحظاتى الخاصة، وأن أؤجل تأملها إلى مابعد انعقاد الملتقى الذى وقع بالفعل فى الدار البيضاء، وأصبر على الخواطر الأولية التى سرعان ما تدافعت حين سألت نفسى عن الفارق الممكن بين اللقاء الأول والملتقى الأخير، وهو سؤال لم يخل الدافع إليه من إدراك التحولات الجذرية التى وقعت خلال الزمن الذى يفصل بين اللقاء الذى سَجَّله كتاب "الرواية العربية: واقع وآفاق" عام ١٩٨١ والملتقى الذى رعاه عام (١٩٩٦) اتحاد كُتّاب المغرب والمجلس الأعلى للثقافة فى مصر فيما بين السادس والعشرين والثامن والعشرين من مايو، تحت عنوان "الرواية فى مصر والمغرب: قراءة وأسئلة". وقد صدرت أعماله فى كتاب من تحرير منتصر القفاش عن المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة سنة ١٩٩٨ .

تجربة الرواية المغربية

مؤكد أن التجربة الروائية فى المغرب تبدو حديثة العهد، محدودة الإنجاز، عندما نقارنها بالإنجازات الروائية الأقدم والأغنى والأكثر تنوعا فى أقطار عربية أخرى، أو عندما نقارنها بالإنجازات العالمية فى الأقطار الأجنبية التى تتميز بإبداعها الروائي، ومنها أقطار العالم الثالث التى أكّدت زمن الرواية بوصفه زمنها الأدبى الخاص. وقد ذهب غير باحث من الباحثين المغاربة، خاصة من الشباب المتحمس، إلى أن المشروع الروائى المغربى لا يزال قيد التكون، وأن الرواية المغربية، إن صحّت هذه التسمية، لا تزال تعيش بداياتها المتواصلة، حديثة عهد بالنشأة، محدودة التراكم، مفتقدة لأى انتظام، كما لو كانت رواية لا يزال يقين وجودها موضوع جدل لافت. وذلك جدل انتهى بأحد هؤلاء الباحثين، هو محمد أمنصور، إلى نتيجة مؤداها أن افتراض وجود جنس أدبى للرواية ضمن المؤسسة الأدبية المغربية، فضلا عن حداثته، إنما هو افتراض لأمور غير محسوسة تماما. وتلك نتيجة أفضت بمحمد أمنصور إلى إبراز السؤال الذى فرض نفسه، ملحا، على "مختبر السرديات" فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، وهو: هل ما يسمى عندنا بالرواية المغربية

المعاصرة لها ماض وحاضر حتى يكون لها مستقبل؟ وتأتى الإجابة بأن سؤال المستقبل هو سؤال الكينونة التى تتخلق، وعلامة الوجود المحدود هى سؤال الهوية. ولا تبعد عن هذه الإجابة النتيجة التى انتهى إليها باحث مغربى شاب آخر، هو الحبيب الدائم ربى، فى بحث له بعنوان: أى مستقبل للرواية المغربية؟ وهو البحث الذى يذهب فيه إلى أن ما حققته الرواية بالمغرب، على المستوى الكمى، طوال تاريخها، لا يكافئ ما كتبه روائى غربى واحد، أو ما كتبه روائيان عربيان اثنان.

والحق أن هذه المقارنة ظالمة لأنها توازن بين عناصر غير متكافئة ابتداء. والأولى الانطلاق من خصوصية الطموح الحوارى الذى انطوت عليه الرواية المغربية، ولاتزال تتشبث بتحقيقه. أما كونها أقل كميا، أو كيفيا، من الإنجازات العربية الأخرى، فهذا أمر لا محل له فى القياس الذى يجب أن يحكم على المنجز من حيث علاقته بالتاريخ الفعلى للتجربة، وأحلامها المتأصلة، وقضاياها الملازمة، ومشكلاتها البارزة. وذلك هو المنظور الذى يمكن على أساسه المقارنة بين تجربة الرواية المغربية وغيرها من التجارب الروائية العربية الأخرى لتحديد نقاط التشابه والاختلاف فى الوحدة التى تنطوى على التنوع، أو تحديد الخصوصية التى لا تتناقض مع الهموم المشتركة وأتصور أن ذلك هو ما نجحت فى تأكيده ندوة "الرواية فى مصر والمغرب" التى أسهمت فى تعميق أفق الحوار المتكافئ بين التجربتين.

المصرية والمغربية، بعيدا عن أى منزع مركزى مهيمن، أو نظرة ضيقة إلى الخصوصية التى تنغلق بالذات على نفسها.

ولا يمنعنا ذلك، بالطبع، من أن نضع فى اعتبارنا، تحسبا من المقارنة الخطرة، أن المجالات الأدبية المغربية لم تعرف النتاج الروائى المنتظم إلا خلال الستينيات، إذ يحدد الدارسون المغاربة أنفسهم منتصف الستينيات على أنه نقطة البداية الحقيقية للظهور الفعلى للجنس الأدبى للرواية فى المغرب، حيث تتابعت روايات دالة لكتاب مغاربة، حاولوا تأصيل هذا الجنس تأصيلا مؤثرا، بالقياس إلى المحاولات السابقة التى كانت أعجز من أن تفرض وجودا أو تترك أثرا. وكم كنت أود الاطلاع على أطروحة أحمد اليابورى عن فن القصة فى المغرب فى الفترة من ١٩١٤-١٩٦٦ لأتأكد من تفاصيل وحيثيات هذا الحكم الذى أنقله عن أقران اليابورى من الدارسين المغاربة. ولكن من الواضح، دون التقليل من أهمية التفاصيل التاريخية، أن السرد المتضمن فى أدب الرحلة الذى تنتمى إليه "مرآة المساوئ الوقتية" (صدرت ١٩٢٤) لمحمد بن عبدالله المؤقت، أو البدايات الباكرة التى تنتمى إليها "الزاوية" (صدرت ١٩٤٢) لتهامى الوزانى، أو المحاولات الروائية التى نشرها أحمد عبدالسلام البقالى فى القاهرة عام١٩٥٦ (رواد المجهول، سلاسل ذهب) وعبدالمجيد جلون وعبدالهادى بو طالب وإسماعيل البوعنانى فى الدار البيضاء والرباط

مـا بين ١٩٥٧-١٩٦٣ إنما هى مـحـاولات وبدايات أرهصت بإمكان تشكل جنس الرواية فى المغرب، ومهّدت الطريق لما بعدها من إنجازات رائدة، مؤثرة، بدأت، فيما أحسب، بالعمل الأول لعبدالكريم غلاب (سبعة أبواب ١٩٦٥) وخناثة بنونة (النار والاختيار ١٩٦٦) ومحمد عزيز الحبابى (جيل الظمأ ١٩٦٧) وعبدالله العروى (الغربة ١٩٧١). وهى الإنجازات التى أسهم بها جيلان من الرواد، على الأقل، فى غواية الأجيال اللاحقة التى جذبتها فتنة الجنس الأدبى الذى أصبحت تحولاته، بدورها، علامة أخرى من علامات الحداثة التى خايلت الجميع، والتى سرعان ما باعدت بين الأجيال اللاحقة وأجيال الرواد التى ولد أفرادها مابين سنة ١٩١٩ (التى ولد فيها عبدالكريم غلاّب) وسنة ١٩٣٣ (التى ولد فيها عبدالله العروى).

ولاشك أن تنظيرات عبدالله العروى التى سبقت إبداعه الروائى المنشور، وأرهصت بتوجهات رواياته الأقل تأثيرا فى الأفق العربى العام من تنظيراته الفكرية، كانت المنطلق الذى أسهم مع غيره من المؤثرات فى صياغة رؤى الأجيال اللاحقة التى أثارها ما طرحه كتاب "الإيديولوچيا العربية المعاصرة"، سواء فى الأصل الفرنسى الذى نشرته دار ماسبيرو فى باريس ١٩٦٧، أو فى الترجمة العربية التى أصدرتها دار الحقيقة البيروتية فى تشرين أول ١٩٧٠، قبل عام واحد من صدور رواية العروى "الغربة". ولا أزال أنكر، رغم مرور أكثر من

عشرين عاما، كيف جذبت الترجمة العربية (رغم مافيها من مثالب تداركها المؤلف أخيرا في صياغة عربية جديدة أصدرها المركز الثقافى العربى مع مقدمة جديدة مهمة) الأنظار إلى العروى فى صدمة موجعة، زادت حدتها مرارة النكسة التى لم يكن كابوسها قد فارق الوعى العربى العام بعد. ولا شك أن بعض أبناء جيلى أفاد من هذه الترجمة، على المستوى الأدبى، تخصيصا، فى تعميق أبعاد النفور من النموذج الأوربى لرواية القرن التاسع عشر "الواقعية" الذى قامت ترجمات لوكاش بتوثينه وتقديسه، وأهمية الاهتمام بالشكل الذى كان مسكوتا عنه لحساب المضمون، ومغزى الدعوة إلى دراسة الأبعاد الاجتماعية للتقنيات الأدبية، المغزى الذى صاغته كلمات العروى التى تقول. "كم تكلّم وأطنب النقاد فى مسألة سوسيولوجيا المضمون، دون أن يتساءلوا أبدا عن سوسيولوجيا الشكل"

ورغم عدم تحقق نبوءة العروى بالعهد الآتى للقصة القصيرة بالقياس إلى الرواية، بدعوى أن الأولى هى الشكل الأدبى المطابق لمجتمعنا المفتت المحروم من أى وعى جماعى، ورغم هجومه المتعجل، غير المنصف، على روايات نجيب محفوظ، فإن كلماته عن علاقة الرواية بالمدينة ظلّت مقنعة مؤثرة، شأنها فى ذلك شأن ما أكّده من أن الموضوع الأثير للرواية (الواقعية الغربية) هو الكشف عن بنية اجتماعية من خلال تجربة فردية، تتمثل فى سلسلة من الانتصارات

والهزائم، الظاهرة والخفية، الاجتماعية والنفسانية. أضف إلى ذلك كلماته الحاسمة التى طرحت سؤال الهوية الصعب: ما الشئ الروائى فى مجتمعاتنا؟ وأجابت عليه بتأكيد أنه مامن أحد حلم، بعد، عندنا، بكتابة رواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية، بصيغة الغائب أو المتكلم، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتتزاحم فيها أشكال وأساليب السرد المختلفة وربما المتناقضة، تماما كما تتصارع فى المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة إلى أبعد حد.

وظنى أن كتابة محمد برادة النقدية، من حيث هى دليل على غيرها، كانت رأس الحربة فى حركة الأجيال المغربية التى أفادت من عبدالله العروى، وانطلقت منه لتجاوزه إلى أفق أو أكثر من الآفاق الواعدة للجنس الأدبى الذى بَشَّرَ العروى بحداثته، وأسهم فى الدعوة إلى صياغة نقد جديد يكافئ هذه الحداثة. وأحسب أن الذين صنعوا صنيع برادة، فى المغرب قبل غيره من الأقطار العربية، واستبدلوا واقعية بريخت الرحبة بواقعية لوكاش التوثينية، وحوارية باختين بالدوائر المغلقة لنظرية الانعكاس، كانوا يحققون تطلع العروى إلى نقد أكثر تحررا فى كشفه عن الجنس الأدبى، الأوضح تميزا فى تمثيل التنوع والتعدد والصراع بين الشخصيات والمواقف والأفكار واللغات.

ويوازى محمد برادة، على مستوى النقد الروائى، محمد زفزاف، على مستوى الإبداع الروائى، ومنذ وقت يرجع إلى العام

١٩٧٢، أقصد إلى العام الذى ظهرت فيه روايته الأولى "المرأة والوردة" بعد عام واحد فحسب من رواية العروى "الغربة". والصلة بين الروايتين لافتة من منظور موضوع (تيمة) الاغتراب والعلاقة بين الأنا والآخر. وقد تتابعت روايات زفزاف على نحو لافت، صانعة أفقا متميزا فى رؤيته وتقنياته، وفى تأثيره الذى جاوز المغرب إلى غيره من الأقطار العربية التى طالعت – فيما أعرف : «المرأة والوردة» ١٩٧٢، «أرصفة وجدران» ١٩٧٤، «قبور فى الماء» ١٩٧٨، «الأفعى والبحر» ١٩٧٩، «بيضة الديك» ١٩٨٤، «محاولة عيش» ١٩٨٥، «الثعلب الذى يظهر ويختفى» ١٩٨٩، «الحى الخلفى» ١٩٩٢. وتلك روايات شان، تنطوى على إنجاز يصل كيفيا إلى درجة عالية من التميز التقنى، وكميا إلى درجة لافتة من التتابع المؤثر الذى لم يتحقق، فيما أعلم، لروائى آخر فى المغرب وهو إنجاز كان بداية تعرف المشارقة المحدثين من أمثالى على الرواية المغربية، وأول انجذابهم إلى صوتها المتميز وخصوصيتها اللافتة. وبالقدر الذى بستحق به هذا الإنجاز الإشادة والتقدير، من حيث قيمته وتأثيره القرائى، فإنه يؤكد قصور النقد العربى المعاصر فى المشرق، وعدم تخلصه من عقدة المركزية التى حالت بينه والمتابعة المتكافئة للأعمال الإبداعية المتميزة فى المغرب العربى .

والعلامة الأولى من علامات قصور هذا النقد هى عدم إدراكه طفرة التراكم اللافت الذى أحرزته الرواية المغربية بالقياس إلى

الشعر، والدور الأوسع انتشارا الذى لعبته الرواية فى تعريف القرّاء خارج المغرب بالأدب المغربى. ولا أريد أن أعيد تأكيد أننى لا أعقد مفاضلة بين الشعر والرواية، أو أحاول إقامة تراتب قمعى، وإنما أسجّل واقعا قرائيا، يرتبط بالانتشار واسع المدى الذى يتمتع به النتاج الروائى بالقياس إلى الشعر، الانتشار الذى دفع العروى نفسه، فى كتابه الذى أصدره منذ أكثر من ربع قرن، إلى استبدال إشكالية الرواية بإشكالية الشعر، فى حديثه عن العرب والتعبير عن الذات. وذلك واقع قرائى ينطبق عمومه العربى على الخصوص المغربى. وإذا احتاج القارئ المشرقى المتابع إلى دليل إضافى فليختبر ذاكرته العفوية باستدعاء خمسة من أسماء الشعراء المعاصرين فى المغرب، أو الجزائر، مقابل أسماء خمسة من الروائيين، أو استدعاء عناوين مجموعة من دواوين الشعر مقابل مجموعة موازية من عناوين الروايات، أو يستبدل باسمى الروائيين إبراهيم الكونى وأحمد الفقيه فى ليبيا اسمى شاعرين يوازيانهما فى الانتشار القرائى أو المكانة الأدبية.

وليست غلبة الرواية والروائيين، فى مثل هذا الاختيار العشوائى، سوى دليل آخر على أهمية الإنجاز الروائى فى المغرب العربى عامة وخاصة. وهو إنجاز أدهشنى، عندما أسلمت نفسى له بعض الوقت، بطفراته وتنويعاته وإبداعاته التى سرقت من الشعر شعريته، واستحوذت دونه على قطاعات واسعة من القراء. يضاف إلى

ذلك أن هذا الإنجاز الروائي المتميز يؤكد في ذاته وبذاته إسراف ماذهب إليه الحبيب الدائم ربى، عندما زعم آن ماحققته الرواية بالمغرب الأقصى، على المستوى الكمي، طوال تاريخها، لا يكافئ ماكتبه روائي غربي واحد، أو ماكتبه روائيان عربيان اثنان.

والحق أن إنجاز زفزاف وحده، وهو الإنجاز الذى استهل موجات القراءة العربية المتسعة للرواية المغربية، يؤكد حضور الرواية المغربية في الذائقة العربية المعاصرة (هل أقول: المحدثة؟)، ويؤكد أنها الجنس الأدبي الذى سبق الشعر، وتفوّق عليه، في تعريف الدوائر القرائية العربية بالأدب المعاصر في المغرب الأقصى. وأنا شخصيا قرأت محمد زفزاف قبل أن أقرأ قصائد محمد بنيس، وتعرفت روايات عبدالكريم غلاب قبل أن أتعرف شعر أحمد المجاطي، وسمعت عن خناثة بنونة قبل أن أسمع عن مجايليها من الشعراء، وتعرفت قصص محمد برادة قبل قصائد محمد السرغيني، وعبدالقادر الشاوى قبل عبدالكريم الطبال، وقرأت عن حداثة الرواية المغربية التى كتبها العروى والمديني والتازى واللعبى وحميش وشعيب حليفى وغيرهم أكثر مما قرأت عن حداثة الشعر الذى يكتبه أصدقاء أعزاء وشعراء متميزون ليسوا أقل قدرا أو إنجازا، ولكنها الرواية التى فتنت العقول وحظيت بنعمة الانتشار لأنها التقطت موجة الإرسال المائزة للزمن الذى نعيشه.

والدليل الأخير على ذلك هو التدافع المغربى اللافت فى الإنتاج الروائى، التدافع الذى يشكل مؤشرا كميا لافتا، دالا إلى أبعد حد على صعود الزمن الإبداعى للرواية، إذ بعد أن كان عدد الروايات المنشورة فى المغرب الأقصى لا يجاوز روايتين خلال الخمسينيات، ولا يجاوز تسع روايات خلال الستينيات، حسب البيليوجرافيا التى أعدها الحمدانى حميد فى أطروحته التى أشرف عليها الصديق محمد الكتانى عن الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، فإن إنتاج السبعينيات وصل إلى ست وعشرين رواية، ونتاج الثمانينيات جاوز الستين رواية، حسب القائمة البيليوجرافية التى ألحقها محمد الدغمومى بكتابه عن الرواية المغربية، بالإضافة إلى القائمة التى أعدّها اتحاد الكتاب المغربى ووزعت علينا فى ندوة "الرواية فى مصر والمغرب". وتشهد التسعينيات المزيد من تصاعد معدلات النشر على نحو بارز، حسب القائمة الأخيرة التى أحصيت فيها مايزيد على سبعين رواية منشورة إلى عام ١٩٩٦. ودلالة ذلك لافتة، من حيث ما تؤكده من طفرات صاعدة، ترهص بمستقبل أكثر وعدا فى مسيرة تجربة الرواية المغربية التى أنجزت ما يبعث على الثقة -لا الشك- فى مستقبلها الزاهر.

ظاهرة مغربية

يلفت الانتباه في تتبع الرواية المغربية أنها رواية حافلة بأسماء الدارسين من النقاد ودارسي الفلسفة والتاريخ ومن في حكمهم، على نحو لا أعرف له نظيرا في قطر عربي آخر، فالنوع الأدبي للرواية، في المغرب، لا يجتذب الشعراء أمثال عبداللطيف اللعبي ومحمد الأشعري وحسن نجمي وغيرهم فحسب، بل يجتذب دارسي الفلسفة والتاريخ وعلم النفس والنقد الأدبي وغيرها من مجالات المعرفة، فهو نوع ليس مقصورا على إنتاج الروائيين الخلّص، أو كتاب القصة المنشغلين بها وحدها دون غيرها، مثل عبدالكريم غلاب أو محمد زفزاف، وإنما ينفتح بدرجة لافتة على المبدع الذي ينتقل من الشعر إلى الرواية، أو من المسرح إلى الرواية، وعلى المثقف العام الذي ينشغل بإبداع الرواية ضمن اهتماماته الثقافية المتعددة، وعلى الدارس الذي يسهم بالفن الروائي في تأكيد الحضور الإبداعي للنوع الأدبي الذي أصبح يخايل الجميع.

وأمثلة الدارسين أو المفكرين المغاربة الذين أدركتهم غواية الرواية متعددة، لافتة، دالة في آن. يخطر على البال منها، ليس على سبيل الحصر، أسماء مثل محمد عزيز الحبابي، وعبدالله العروي، ومبارك ربيع، ومحمد عزالدين التازي، وسعيد علوش، وأحمد المديني،

والحمداني حميد، وعبدالكبير الخطيبي، ومحمد برادة، وسالم حميش، وشعيب حليفي، وعبدالحي مودن وغيرها من الأسماء التي يمكن أن نعدّ أصحابها، فيما عدا استثناءات قليلة، أبرز كتاب الرواية في المغرب الأقصى.

حين تأملت هذه الظاهرة، للمرة الأولى، وجدت فيها علامة أخرى من علامات الرواية التي تنفتح على كل أنواع المبدعين، مؤكدة عهدا جديدا من الحراك الإبداعي الذي تتحطم به الحدود التقليدية الفاصلة بين الأنواع والمؤلفين، كما وجدت في الظاهرة دليلا آخر على فتنة النوع الذي يجتذب إليه عددا وفيرا من كبار المثقفين. وأتصور أن إقبال مفكرين من أمثال المرحوم محمد عزيز الحبابي وعبدالله العروي وعبدالكبير الخطيبي – أمدّ الله في عمرهما – إلى الرواية مسألة تستحق التأمل، شأنها شأن انجذاب أجيال متعددة من الدارسين ونقاد الأدب الجامعيين في المغرب إلى الرواية. وهي ظاهرة إن دلَّتْ على شئ فإنما تدل، فيما تدل، على تجاوب الفكر والإبداع، في المنطقة التي تدفع المفكر إلى النص الروائي ليقول بواسطته مالا يقال إلا به، وتدفع الدارس إلى النص الروائي للسبب نفسه، مضافا إليه رغبة الدارس، خاصة الناقد الأدبي، في تأكيد حضور النوع الذي لا يكف عن مخايلة الجميع. وحتى لو عرفنا أن المفكر عبدالله العروي كان يحلم منذ صغره أن يكون روائيا، وأنه كان يمكن أن يكون روائيا لاغير، لو لم يتغير اتجاهه بسبب أحداث خارجة عن إرادته، هي الأحداث

السياسية التى عرفها المغرب فى الخمسينيات، فإن هذه المعرفة لاتغير من الملاحظة الأساسية شيئا، وتستبقى السؤال: لماذا تصاعد انشغال العروى المفكّر بالرواية وازداد تركيزه عليها مع أقرانه؟

يمكن القول إن الدافع، فى حالة المفكرين، شبيه بالدافع الذى جذب بعض الفلاسفة إلى النوع الروائى لما وجدوا فيه من قدرة على التمثيل العينى لأفكارهم، ومراوغة إنطاق المسكوت عنه من خطابهم. ولكن مـــاذا عن دارس الأدب من أمـــثـــال علوش وبرادة والمدينى، أو دارس التاريخ أو علم النفس.. إلخ؟. تداعى إلى ذهنى، أثناء البحث عن إجابة أولية، أن الأمر مرتبط بنوع من التآزر الضمنى لدعم النوع الروائى، وتأصيل وجوده فى السياق الأدبى المغربى، وتقديم نوع من النموذج التجريبى، والبحث عن صيغة تعبيرية أكثر تأثيرا، ومن ثم الإسهام فى تأسيس الحضور الواعد للنوع فى المشهد الثقافى المغربى وبدا لى الأمر شبيها، مع بعض الاحتراس، بل مع كثير منه، بالدور الذى قام به، فى مصر، جيل الرواد أمثال محمد حسين هيكل وطه حسين وإبراهيم عبدالقادر المازنى وتوفيق الحكيم وغيرهم من كبار المثقفين والمفكرين الذين أسهموا فى تأصيل الفن الروائى فى الثقافة المصرية العربية، وأنزلوه المنزلة اللائقة به، بواسطة النموذج
١ الإبداعى الذى صنعوه، والجهد الذى بذلوه فى إشاعته، فى سياق ثقافى تعوّد الانحياز إلى الشعر بوصفه فن الصفوة.

فكرت فى شئ من ذلك عندما تأملت إسهامات أمثال محمد عزيز الحبابي وعبدالله العروى وعبدالكبير الخطيبى فى الرواية المغربية، وإسهامات الأجيال اللاحقة من الدارسين الذين حرصوا على تأكيد حضور النوع الروائى فى الأدب المغربى من ناحية، وحضور الأدب المغربى فى سياقات الأدب العربى المعاصر من ناحية ثانية. ولكن هذه الإسهامات لم تقتصر أهدافها على استنبات النوع الروائى فى سياق أدبى تعوّد على الشعر، ولم تتوقف عند توظيف الرواية توظيفا يرتبط بنشر الأفكار الخاصة لهذا المفكر أو ذاك، ولم ينحصر مسعاها فى خلق بعض الأمثولات الرامزة التى توازى بعض نزعات الواقع، ولم تغلق على نفسها الدائرة الضيقة للنعرة الإقليمية التى تسعى إلى تأكيد وجودها على طريقة الخلف، وإنما جاوزت ذلك إلى آفاق أكثر رحابة وأدوار أكثر جذرية، وفى ظل متغيرات عالمية أوصلت رواية "اسم الوردة" التى كتبها أمبرتو إيكو أحد أبرز علماء السميوطيقا فى العالم إلى أن تبيع أكثر من أحد عشر مليون نسخة

بعض هذه الآفاق والأدوار والمتغيرات أشار إليها عبدالله العروى فى حواره مع محمد برادة ومحمد الداهى، وهو الحوار المنشور بعنوان "عبدالله العروى. من التاريخ إلى الحب" عن دار نشر الفنك، عندما أكّد أن العمل الروائى جهد فكرى وفنى شاق، وبحث مضن عن الموضوع الضائع، أو التعبير عن العقد الموروثة المنغرسة فى

اللاشعور الجمعي للثقافة ولا يمكن إدراك هذا الموضوع الضائع، أو الصياغة الفنية للعقدة المطمورة، إلا بعد تطوير الأشكال السردية المتاحة لتصبح قادرة على الوفاء بالمهمة العسيرة للرواية، خصوصا فى مجتمعنا المعاصر الذى يميل إلى الإنتاجية، ويخضع أكثر فأكثر للتقنين والمراقبة

ويضيف العروى إلى ذلك أن الرواية تختلف عن كل أشكال التعبير الفكرية، سواء كانت من نوع البحث التاريخى أو البحث الفلسفى أو التحليل الإيديولوجي، ففى كل أشكال التعبير الفكرية توجد المادة مفروضة على الكاتب العربى سلفا، وتتحدد الأهداف من قبل البدء، ولذلك فإن من يريد أن يكتب في الفلسفة أو فى التاريخ يعرف، مسبقا، ماذا يريد أن يبرهن عليه، بسبب تخلف البلاد العربية، ولكونها مسبوقة فى الميدان الفكرى والاجتماعى والعلمى والثقافى ولأن الوضع الفكرى على هذا النحو، فيما يتصور العروى، فالمفكر يتعامل، دائما، فى أفق مفروض عليه وما يميز الكتابة الروائية هو أنها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقلنة المذكورة عن الفلاسفة والإيديولوجيين والمؤرخين، فهى تجربة نفسانية بكيفية من الكيفيات، تدعو المرء إلى نوع من الاستكشاف الخاص به، بعيدا عن هيمنة الآخر المتقدم وسطوته يقصد العروى إلى أن مجال الرواية هو المجال الذى يبحث فيه الروائى عما لم يعبّر عنه الآخرون الذين لم يمروا

بتجربته الخاصة. أما إذا فكر الكاتب فى التاريخ على سبيل المثال، فهناك ملايين من الناس الذين يمكن أن يكونوا فكروا، أو يمكن أن يفكروا، بالطريقة ذاتها. والأمر نفسه فى الفلسفة أو العلوم، حيث يظل الكاتب العربى تلميذا بالقياس إلى الآخر الذى سبقه بمراحل، ويتمتع بإمكانات تفوق ما يمكن أن يصل إليه هذا الكاتب الذى لم يعد أمامه سوى أن يتعلم من الآخر، وأن يحاول فهمه، مدركا أنه ليس مفتوحا أمامه، على مستوى *الحضور الذاتى*، سوى *مجال الرواية*. وفى ذلك، تحديدا، ما يدعو العروى إلى "تعاطى" فن الرواية، وتأكيد أنه يجد حريته الخاصة بها وفيها، كأنه يقتحم بها بيداء يرتقى فيها دون أية قيود، ليس فوقه تاريخ أو فلسفة أو علم اجتماع، يحدِّدُ له هذا الاتجاه أو ذاك، خاصة إذا أراد أن يكون من أبناء القرن العشرين أو الواحد والعشرين.

ويوافق العروى، فى سياق هذه المحاورة، على أن الرواية تمكنت، رغم قصر عمرها الزمنى الذى لايجاوز ثلاثة قرون، من أن تغير ضمير العالم المتمدن، وأن يكون لها تأثير يفوق تأثير داروين وماركس وفرويد فى الثقافة المعاصرة. ويرجع ذلك عنده إلى سبب بسيط، هو الحرية التى يحس بها الكاتب الروائى إزاء مادته، والحرية التى يغامر بها فى صياغة أهدافه، والحرية التى يسهم فى تأسيسها حين يهدف، فى التحليل الأخير، إلى الارتقاء بالقارئ من مستوى

الضـرورة إلى مـسـتـوى الحـرية. ويذكّر العـروى مـحـاوريه، فى هذا السياق، بأن كبار الروائيين كانوا كلهم ذوى ثقافة موسوعية، وظّفُوها فى رواياتهم، على نحـو قادهم، بالضـرورة، إلى نظرة موسوعية ليست، فقط، عن المجتمع الذى ينتمون إليه بل عن التاريخ والإنسانية جمعاء. وذلك هو السبب الذى ينتهى بالروائى الكبير، آخر الأمر، إلى أن يترك أثرا فى بلده وفى غيـر بلده، رغـمـا عنه، لما فى روايته من مـعلومـات ونظرة مـوسـوعـيـة. ولايحدث ذلك فى الشـعر فـيـمـا يقـول العروى، لأن الشـعر فن منفصل، يتحدث عن دقـائق معينة، وليس فيه هذه الفسحة للتعمق فى النفس، أو الغوص عميقا فى تفاصيل الموضوع -الشئ.

من الممكن أن نقبل بعض أفكار العـروى التى تُبَرِّرُ الانجـذاب المعاصر إلى فن الرواية، ومن الممكن مراجعته فى تصوره الخاص عن الإبداع الذاتى العربى فى مـيدان الفكر بالقياس إلى الإبداع الروائى، أو مـا قد يوحى به كـلامه من فـرض نوع جـديد من التـراتب القـمـعى للأنواع لكن المؤكد أن فى بعض أفكاره ما يصلح لأن يكون مـدخـلا إلى فهم الظاهرة المغربية فى الرواية.

طفرة النقد المغربى

لايوازى ظاهرة الرواية المغربيـة، فى التدفق المتصاعد الذى فرض نفسه، سوى النقد الأدبى المصاحب لهذه الرواية والموازى لها فى الحركة والطموح. أذكر أن المشارقة (بعد الأصداء التى أحدثتها كتب العروى، ذائعة التأثير، فى أجواء مابعد هزيمة حزيران، وأهمها "الإيديولوچية العربية المعاصرة" ١٩٧٠ و"العرب والفكر التاريخى" ١٩٧٣ و"أزمة المثقفين العرب"١٩٧٨) أخذوا فى الانتباه إلى الكتابة النقدية المحدثة فى المغرب مع كتابى" محمد برادة عن "مندور وتنظير النقد العربى" ومحمد بنيس عن "ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب"، وكلا الكتابين ظهر فى عام واحد (١٩٧٩). وكلاهما كان بمثابة بداية معرفة المشرق بحركة نقدية جديدة، تخالف الأصوات المشرقية السائدة فى ذلك الوقت، وترهص بحضور مغربى واعد، يدعم ويحاور الحركات المحدثة فى المشرق.

وتكشفت الموجة الأولى لهذا الحضور المغربى، أمام عينى القارئ المشرقى، عندما قرأ (فى كتاب "الرواية العربية: واقع وآفاق" الذى صدر عام ١٩٨١) ماكتبه محمد برادة عن رؤية العالم فى الرواية العربية الجديدة، وعبدالكبير الخطيبى عن ألف ليلة وليلة، وأحمد المدينى عن ثلاثة أزمنة فى زمن واحد، وسعيد علوش عن الواقع

والمتخيل والمحتمل فى الرواية العربية، ومحمد عزالدين التازى عن الواقعى والمتخيل فى الرواية المغربية، وعبدالفتاح كيليطو عن قواعد اللعبة السردية، ودفاع الطاهر بنجلون عن الذاتية المتمردة، ومفهوم محمد شكرى عن السيرة الذاتية الشطارية، إلى جانب صوت التجربة الذاتية فى الكتابة الروائية لكل من عبدالكريم غلاّب وخناثة بنونة (ولست أدرى لماذا غاب صوت محمد زفزاف؟).

ووجد القارئ المشرقى نفسه أمام إنجاز نقدى يضيف إلى الأفق الذى أخذت تفتحه ترجمة دراسات عبدالكبير الخطيبى التى نشرتها دار العودة البيروتية سنة ١٩٨٠، فكانت بداية معرفة المشرق بأفكار الخطيبى النقدية، وتمهيدا غير مباشر لدراسات عبدالفتاح كيليطو البنيوية فى الأدب العربى، خاصة ما قدّمه منها عبدالكبير الخطيبى فى كتاب "الأدب والغرابة" الذى صدر سنه١٩٨٢، فأكّد، إلى جانب كتابات العروى والخطيبى، الحضور المغربى فى الكتابة النقدية المحدثة التى أخذت تفرض نفسها تدريجيا، وتستبدل بسطوة الواقعية الاشتراكية (ومعها نظرية الانعكاس، وتوثينية النزعة اللوكاشية، وبقايا نظرية التعبير، وأوهام النقد الجديد) وعود البنيوية اللغوية والتوليدية (التكوينية) ونزعات مابعد البنيوية. وكان دالا أن نقرأ (سنة ١٩٨٠) ما ترجمه محمد بنيس عن رولان بارت بعنوان "ما أدين به للخطيبى" حيث يصف رولان بارت (الذى توفى فى السنة نفسها) أصالة

الخطيبي بأنها أصالة ساطعة بدخيلة عرقه، وأن ما يقترحه هو استرجاع الهوية والعرق، وما يؤكده هو لغة متعددة المنطق، تقوّض الاندماجية المرعبة (هل أقول: المركزية الأوربية؟) المتأصلة في "الأنا الغربي"

ورغم ذلك كله لم يكن هناك كتاب أساسي عن الرواية، مؤلف أو مترجم، منشور بالعربية في المغرب الأقصى، يفرض حضوره على المشهد الثقافي العام، ويجذب اهتمام المشرق إلى التجربة الواعدة للرواية المغربية، وإلى حداثة النقد الموازي لها في الوقت نفسه. ومرة أخرى، كان الإبداع أسبق في التعريف بنفسه من نقده، وكانت الأصوات الروائية المتميزة في المغرب قادرة، بسبب أصالة إبداعها، على اختراق المركزية المشرقية، والنفاذ من أسوارها العالية إلى الدوائر الطليعية للقراء المشارقة الذين أخذوا يتعرفون فيها صوتا مغايرا. ولا أكاد أستثني من ذلك سوى دراسة عبدالكبير الخطيبي عن الرواية في الأقطار المغربية الثلاثة (تونس والجزائر والمعرب الأقصى)، وهي الدراسة التي ترجمها محمد برادة وأصدرها، للمرة الأولى، ضمن منشورات المركز الجامعي العلمي في الرباط، سنة١٩٧١، بعد أربع سنوات من نشرها بالفرنسية، وأعاد نشرها مع غيرها تحت عنوان "في الكتابة والتجربة" عن دار العودة البيروتية سنة١٩٨٠، ليتيح لها انتشارا أوسع، لم تحققه النشرة المغربية المحدودة التي لم

تجاوز المغرب فيما يبدو. ولكن حتى هذه النشرة البيروتية ظلت محصورة فى دوائر قرائية ضيقة فى المشرق، ولم تنل من الاهتمام ما تستحقه، أو ما يرفع سؤال الرواية المغربية، خاصة المكتوبة بالعربية، إلى مستوى الحضور الموازى لسؤال الرواية العربية المكتوبة بعد كارثة العام السابع والستين.

ولذلك، يظل كتاب "الرواية العربية: واقع وآفاق" أول كتاب يسهم، فعليا، فى إشاعة الصوت المغربى فى الرواية، ويضع حداثة الرواية المغربية فى سياق أشمل من حداثة الرواية العربية، وينقل الخطاب المغربى فى نقد الرواية إلى دوائر قرائية متسعة، سرعان ما تتبعت الكتابات النقدية للأسماء التى احتواها الكتاب، كما أخذت تتعرف، فى تسارع الإيقاع، وتتابع الأجيال، أسماء وكتابات أخرى واعدة فى النقد الروائى.

ومن الطبيعى أن تواكب الطفرة التى حدثت فى الإبداع الروائى المغربى خلال سنوات الثمانينيات والتسعينيات طفرة موازية فى النقد الروائى على مستويات متعددة من الممارسة التى تصل التنظير بالتطبيق. والملاحظة الأولى التى يمكن أن يسجلها المرء فى تأمله هذه الطفرة أنها انطلقت من داخل المؤسسة الجامعية، وبواسطة جيل جامعى أخذ على عاتقه تأصيل النقد الروائى فى المغرب، تأليفا وترجمة، وأوكل إلى تلامذته تفاصيل دراسة النصوص والظواهر

الروائية، دون تمييز بين مشرق ومغرب، بل مع التركيز على المشرق لرسوخ النوع الروائى فيه وتنوع مجالاته، وذلك فى موازاة الدراسات التأصيلية لما أطلق عليه "الرواية المغربية".

والملاحظة الثانية أن هذه الطفرة اعتمدت على نقد حداثى يستقرئ النصوص الإبداعية التأسيسية، ويحاور المنجز المشرقى الطليعى، ويتأول العناصر التراثية الدالة، منفتحا على منجزات العالم النقدية المعاصرة، مع الاتكاء على الإنجازات الفرنسية التى تبدأ من البنيوية وتجاوزها إلى كل ما يفتح الأفاق المغلقة، تقليديا، فى النقد الروائى، تأكيدا لعهد جديد من القراءة النصية، وتأصيلا لآليات كاشفة عن الأسرار التقنية للسرد الذى أصبح موضوعا للمساءلة النقدية، المجهرية، التفكيكية، وذلك على نحو فرض على الدوائر القرائية مصطلحات نقدية جديدة، تحولت، بدورها، إلى عناصر تكوينية فى خطاب النقد الروائى الحداثى، الخطاب الذى يلعب النقد المغربى، فى السنوات الأخيرة، دور رأس الحربة فى توجهاته الجذرية صوب مابعد الحداثة.

وقد استهل أحمد اليابورى الدرس الجامعى لفن القصة فى المغرب (مابين ١٩١٤ ـ ١٩٦٦) فى أطروحته التى تقدم بها إلى كلية الآداب فى الرباط، سنة ١٩٦٧، فاتحا الباب للدراسات اللاحقة التى أكملت المهمة: ابتداء من دراسة أحمد المدينى عن فن القصة القصيرة

بالمغرب، سنة١٩٧٩ ، مرورا بأطروحة لحمداني حميد التي استخدمت المنهج البنيوي التوليدي (التكويني) لدراسة الرواية المغربية من منظور رؤية الواقع الاجتماعي، وحصل بها صاحبها على دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب في فاس، سنة١٩٨٢ ، ثم نشرها كتابا في الدار البيضاء سنة١٩٨٥ ، وانتهاء بالبحث السوسيو- ثقافي الذي قام به محمد الدغمومي عن الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، ونشره في الدار البيضاء سنة١٩٩١ وأخيرا أطروحة عبدالحميد عقار عن الرواية المغاربية

وقد أدّت الجهود التي بذلها جيل الرواد، في النقد الروائي بمعناه المحدث، إلى ظهور جيل من شباب الأكاديميين المتخصصين في الرواية، أمثال حسن بحراوي الذي نشر دراسته اللافتة عن "بنية الشكل الروائي" (١٩٩٠) تلك الدراسة التي تستبدل بالتركيز على المضمون في الرواية المغربية الاهتمام بالشكل من منظور علاقات المكان والزمان والشخصية، مؤكدة أن تجاهل الشكل أدّى إلى ضياع الطريق إلى المضمون نفسه، على أساس أن الدراسة العلمية للمضمون ليست ممكنة إلا بواسطة التغلغل في الشكل. وذلك منزع في اكتشاف أفق من آفاق "شعرية النص الروائي" يوازي محاولة بشير القمري(١٩٩١) المختلفة في الآليات والمفاهيم، خاصة من منظور

البحث عن علاقات التناص التى تكشف عن حوارية النص الروائى، تلك الحوارية التى ينسرب فيها الوعى الخاص بإقامة علاقة جدلية بين قطبى الانغلاق والانفتاح والمرجع الثقافي كأفكار وحياة أدبية، على نحو يؤكد مظاهر التعدد فى النص، سواء على مستوى لغاته أو مستوى الأجناس الأدبية التى تتخلله وتسهم فى جعله نصا متناصا وتكشف هذه الدراسة فى إنجازاتها عن إمكانات الأفق الحداثى للنقد الروائى الجديد، الأفق الذى مضى فيه لحمدانى حميد الذى استهل دراساته النصية بقراءة رواية عبدالكريم غلاّب "المعلم على" تحت عنوان "من أجل تحليل سوسيوبنائى للرواية" (١٩٨٤) وأتبعها بدراسات فى الرواية المغربية (١٩٨٦) منتقلا من التطبيق إلى التنظير فى المدخل النظرى الذى كتبه عن "أسلوبية الرواية" (١٩٨٩) و"بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى" (١٩٩١) ويتميز سعيد يقطين بين أقرانه من أبناء جيله باهتمامه الخاص بالمكونات السردية، ذلك الاهتمام الذى انبثق من الالتفات إلى ظاهرة التجريب فى الخطاب الروائى الجديد بالمغرب، موضوع كتابه الأول "القراءة والتجربة" (١٩٨٥) الذى أتبعه بكتابه الثانى الذى يهتم بالأبعاد التراثية فى آليات "انفتاح النص الروائى" الذى صدر فى العام نفسه مع كتاب "تحليل الخطاب الروائى" (١٩٨٩) الذى تبعته دراسته الدالة عن "الرواية والتراث السردى" (١٩٩٢). وهى الدراسة التى يستكمل،

حاليا، جوانبها التى تعرفنا بعضها فى ألفية التوحيدى التى أقمناها فى القاهرة.

ولا أهدف من وراء هذه الأمثلة إلى استقصاء النقد المحدث للرواية فى المغرب، أو حتى تحليله وتقييمه، فلذلك موضعه فى مجالات أخرى، وإنما أهدف إلى تقديم نماذج دالة على الطفرة النقدية التى حدثت خلال الثمانينيات، ولا تزال ماضية فى طريقها الصاعد خلال التسعينيات. ودلالة هذه النماذج تؤكد التراكم الذى أدّى إلى ظهور "نقد النقد" بوصفه اللازمة المنطقية المصاحبة لوفرة الخطاب النقدى الروائى، على نحو يمكن متابعة بعض نتائجه الأولى فى كتاب فاطمة الزهراء أزرويل عن "مفاهيم نقد الرواية بالمغرب" (١٩٨٩)، وذلك فى موازاة ما يلحظه المتتبع من حضور النقد الشارح، وعلاقاته المتبادلة بالكتابات الأحدث التى تتجه إلى الرواية المغربية بالدرجة الأولى، كاشفة عن خصوصيتها، فى محاولات دالة، داخل الجامعة وخارجها، منها محاولة فريد الزاهى عن "الحكاية والمتخيل" فى نصوص الميلودى شغموم ومحمد عزالدين التازى وأحمد بوزفور ومحمد الهراوى وغيرهم، ومحاولة صدوق نورالدين عن "عبدالله العروى وحداثة الرواية" (١٩٩٤)، ومحاولة مختبر السرديات فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك التى أبرزت اجتهادات حسن الصميلى وشعيب حليفى وعثمانى الميلود وعبدالفتاح الحجمرى ومحمد علوط وأقرانهم الذين

يؤرقون أنفسهم بوضع إنجازات الحداثة الروائية موضع المساءلة في الكتاب الذي أصدروه مؤخرا عن «الرواية المغربية - أسئلة الحداثة» (١٩٩٦)

هذه المحاولات الجادة التي لا تكف عن تجريب المناهج العالمية المعاصرة، والإفادة التطبيقية منها في تأسيس نقد يليق بالنوع الأدبي الذي أخذ يخايل الجميع بوعوده وإمكاناته، ما كان يمكن أن تمضي إلى غايتها لولا حركة موازية، نشطة، في استكمال ترجمة الأصول التأسيسية في نقد الرواية، وذلك في تتابع لافت، أكّد أن طفرة الإبداع الروائي هي الوجه الآخر من طفرة النقد الروائي في المغرب الأقصى، والعكس صحيح بالقدر الذي يؤكد أن تحليل الإبداع الروائي المحدث لا ينهض به سوى نقد محدث، هو جزء من حركة ثقافية نشطة، متحررة من كل ما يعوق الإبداع في كل المستويات

عن إدوار الخراط

يكبرنى إدوار الخراط بثمانية عشر عاما، ومع ذلك لم أشعر يوما أنه أسنّ منى، أو يقترب من عامه السبعين، أو أن أفكاره شاخت وتهدلّت، كما أرى فى بعض أقرانه الذين نعيش بين ظهرانيهم هذه الأيام على العكس، يبدو إدوار أكثر شبابا من شباب يسلكون فى الحياة مسلك الكهول، وترتعش أصابعهم بالقلم ارتعاش العجز، ولا يفلحون إلا فى صياغة رؤى تنتمى إلى عهد سحيق، راكد، غادرته الحياة ويفرض إدوار على من حوله شبابه المتجدد، حيويته الوثّابة، قدرته على المتابعة، نشاطه متعدد الجوانب، فرحته الديونيزية بفعل الكتابة الذى يباشره كما لو كان يؤدى شعيرة طقسية فى أسطورة التجدد الأزلى، بهجته الأبولونية بإبداع من حوله، وحدبه المتواصل على كل من يرى فيه وعدا، مهما كان ضئيلا، بالعطاء

أذكر أننى كنت أختلف معه، دائما، حول شعراء السبعينيات فى بداية أمرهم. كانوا يكتبون نظما ركيكا، رديئا، منذ عشرين عاما أو يزيد، ويطبعون على نفقتهم الخاصة دواوين لا علاقة لأغلبها بالشعر، على نحو ما فعل حسن طلب فى "وشَمْ على نَهْدَىّ فتاة" أيام بؤسه الغابرة قبل أن تتفجر موهبته بالشعر الحقيقى، وحلمى سالم

الذى كان عليه أن يتعثر لسنوات طويلة كى يتمكن من كتابة "البائية والحائى"، ورفعت سلاّم الذى ظل يروض القول كثيرا إلى أن أفلح فى كتابة "إشراقات"، في مقابل أمجد ريان الذى لم يفارق موضعه منذ أن نشر "أغنيات حب للأرض" مع طلعت شاهين، وهى محاولات من الصنف نفسه الذى كان يروضه محمود نسيم وجمال القصاص وعبدالمقصود عبدالكريم. ولم أكن أرى فى أمثال هذه المحاولات سوى جوانبها السلبية، خاصة دعاواها الاختلافية التي كانت غارقة فى تقليدية جديدة. أما إدوار فكان يرى إلى ما وراء الجوانب السلبية، ويبحث فى أكوام الصفحات المُسَوَّدَة التى أطلق عليها السبعينيون شعرا عن الشعر الحقيقى. وأفلح فى النهاية أن يجد بوادره الشعر هنا وهناك، تتوهج واهنة تحت الركام الذى كان يحتاج إلى صبر طويل من التنقيب لاكتشاف ما تحته من لوامع البداية. وما كان يمكن لى أن أقبض على هذه اللوامع بسبب تركيزى على الجوانب السلبية وحدها فى ذلك العهد البعيد.

والأمر ليس أمر الصبر وحده فى هذا المجال، أو حكمة النضج مقابل هوج الاندفاع، وإنما الوعى الذى لا يسجن نفسه فى قياس أشباه الحاضر على نظائر الماضى، بل يقيس متغيرات الحاضر على أحلام المستقبل، ومنجزات اليوم على ما تومض به من نجوم الغد. هذا الوعى أبجدية ثانية تسبق إلى زمن آخر من الكتابة، إحساس دائم

بالتغير فى الزمن الذى تتكسر عليه أمواج الليالى، وإحساس مواز بالحنو على كل محاولة شابة، جديدة، لالتقاط العنصر المضىء بوعد التجدد فى عتمة الفعل الأولى للإبداع. هذا الوعى هو سر من أسرار شباب إدوار الخراط المتجدد، المفتاح الأول الذى يفسِّر غرائب هذا الكاتب الذى ينطوى على كثير من العجائب، والذى يزداد تألقا كلما تقدّم به العمر، بينما يزداد أقران له انطفاء، لأنهم نبذوا النار البروميثية التى رعاها فى داخله، فلم يزدها العمر إلا توهجا.

أما المفتاح الثانى فهو إرادة الإبداع الملازمة لهذا الوعى، الإرادة العنيدة التى لا تأبه بالسائد، وتتحدى سلطة الكتابة المهيمنة، باحثة عن نغمتها الخاصة، وسط ركام المألوف والمعتاد، وبعيدا عن غواية المركز، حيث الهوامش التى لا تعرف سوى الإبحار صوب المجهول الذى يظل فى حاجة إلى الكشف. هذه الإرادة تتأبى على الزمن، لا يرهقها الصبر، ولا يوهنها تباطؤ الوعد، كأنها حد الموسى القاطع الذى لا يثلمه طول الانتظار، بل تُرْهِفُه السنوات المتعاقبة، مهما تطاولت، إلى أن يأتى وقته ليؤدى دوره، فيقطع السائد والمألوف، ويفصل زمنا من الكتابة عن زمن آخر.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنتظر كتابة إدوار، طويلا، لتفرض الهامش على المركز، وتسهم فى انتقال الكتابة من عهد إلى عهد، موصلة صوتها المائز، بعد سنوات من الدأب والإصرار والصبر.

والمفارقة الأولى فى حياة هذه الكتابة أن صاحبها أصدر مجموعته القصصية الأولى "حيطان عالية" (١٩٥٩) التى فتحت أفق المسكوت عنه فى الخطاب السردى، وهو فى الثالثة والثلاثين من عمره. ولم يصدر مجموعته القصصية الثانية "ساعات الكبرياء" (١٩٧٢) إلا بعد ثلاثة عشر عاما. ولم يصدر روايته الأولى "رامة والتنين" (١٩٨٠) إلا بعد ثمانى سنوات أخرى، بعد أن وصل إلى الرابعة والخمسين من عمره. ومع ذلك، كانت هذه الرواية فاتحة عهد جديد من الكتابة التى تدافعت على نحو لافت، غير مسبوق، خاصة بعد أن وجد إدوار زمنه الكتابى، وتحرر من قيود الوظيفة التى كانت آخر قيوده، فكان أول كاتب أعرفه يفيض بأكثر إبداعاته دلالة بعد سن الستين ودليل ذلك أن إدوار لم ينشر ما بين عامى ١٩٥٩-١٩٨٠، أى فى أكثر من عشرين عاما، سوى مجموعتين قصصيتين ورواية، بينما نشر ما بين عامى ١٩٨٠-١٩٩٤، أى فى أقل من خمسة عشر عاما، ستة عشر عملا إبداعيا (ما بين مجموعة قصصية ورواية وشعر) وله تحت الطبع أربعة أعمال إبداعية أخرى، فضلا عن عشر دراسات نقدية منشورة، يضاف إليها خمس دراسات معدة للنشر، وتسع قيد الإعداد.

وليست قيود الوظيفة وحدها هى سبب هذه المفارقة، فالوظيفة لم تمنع نجيب محفوظ (الموظَّف جدا) من الكتابة التى جعلت الوظيفة

نفسها موضوعا للكتابة، وإنما تحولات الحقل الثقافي الذى تنطوى آليات إنتاجه وعلاقات استهلاكه على ما يدفع أو يبطئ نوعا معينا من الكتابة، فى لحظة زمنية دون غيرها، ويشجع أو يعرقل، يكثر أو يقلل، من نمط كتابى دون سواه، حتى على مستوى الإبداع الفردى، فى سياقات تفرض نفسها على الكُتَّاب المنتجين والقراء المستهلكين. ولم ينشر إدوار الخراط حتى مطلع الثمانينيات سوى مجموعتين قصصيتين ورواية، بينما تدافعت كتاباته تدافعا دالا بعد ذلك، بسبب من هذه السياقات المرتبطة بتحولات العلاقة بين المركز والهامش فى الكتابة

وتكشف هذه التحولات، بدورها، عن مفارقة أخرى دالة فى مسيرة إدوار الخراط الحياتية والكتابية، وهى السفر المستمر، رغم الإحباطات والانكسارات، من الهامش وبالهامش، لكى تستبدل الحياة والكتابة بالمركز نقيضه، مؤكدة معنى التمرد الذى هو تغير مستمر من إيقاع متراكب النغمات. وخط الحياة يوازى خط الكتابة فى هذا السفر المستمر، فقد ولد إدوار فى السادس عشر من آذار (مارس) ١٩٢٦ فى الإسكندرية لأب من إخميم فى صعيد مصر وأم من الطرانة غرب دلتا النيل، فحمل منذ البداية ما يصل عالم الجنوب، الصعيد الجوانى الذى ظل منطويا على أسراره وأساطيره ومحرماته فى كتابة إدوار،

بعالم الشمال، حيث البحر الذى هو نقيض الصحراء، وبداية الانفتاح على الآخر الواقع على الضفة الأخرى الذى له حضوره المتعدد في الفضاء متغاير العناصر للإسكندرية التى ظل ترابها زعفران.

وحصل إدوار على ليسانس الحقوق من جامعة فاروق الأول بالإسكندرية عام ١٩٤٦ بعد أن بدأ العمل ليعيل الأسرة بعد وفاة الأب عام ١٩٤٢. وكانت بداية خبراته الوظيفية، فى موازاة خبراته الحياتية التى تجلّت فى كتاباته الأخيرة استرجاعا شجيا، فى مخازن البحرية البريطانية بالقبارى فى الإسكندرية. وانتقل منها إلى البنك الأهلى حتى سنة ١٩٤٨، وهى سنة بدء رحلة اعتقال لسنتين بدأت من الخامس عشر من مايو ١٩٤٨، فى عهد الملكية، وتنقّلت ما بين معتقلات "أبو قير" و"الطور"، رحلةً تركت آثارها فى الحذر الماكر الذى غدا آلية حياتية، والمراوغة التى غدت تقنية أدبية، فرارا من سطوة الرقابة التى لم تفلت منها "حيطان عالية" أو غيرها من الكتابات المتأخرة. وكان العمل، بعد المعتقل، فى شركة التأمين الأهلية فى الإسكندرية إلى عام ١٩٥٥، والانتقال منها إلى القاهرة، فى وظيفة مترجم بالسفارة الرومانية، ومنها إلى منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية واتحاد كُتّاب آسيا وإفريقيا، حيث العلاقة الملتبسة بيوسف السباعى، الكاتب الضابط، الممثل الأدبى للسلطة العسكرية، المتوترة ما بين رغبتها فى تحرر الوطن والاسترابة بحريّة المواطن.

وظل إدوار فى منظمة تضامن الشعوب الإفريقية واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا إلى أن استقال مع اقترابه من سن الستين.

وكان الوجه الثانى من السفر فى الهامش وبالهامش هو الحركة الإبداعية ضمن، وفى مواكبة، تمرد جيل الستينيات على هوة المسافة بين الشعارات المعلنة والواقع المعيش لثورة يوليو ١٩٥٢، والصدع اللافت بين الحلم الأدبى الذى انطلق منه أمثال نجيب محفوظ والمنجز الذى تحقق على أيدى أمثال يوسف إدريس. والحق أن إدوار الخراط لا يحسب ضمن جيل الستينيات إلا على سبيل المشاركة فى التجمع والحركة النشطة فى استشراف أفق جديد. لكن التكوين الثقافى المختلف والتجربة الحياتية المغايرة ونوعية الأفق المستشرف أمور تمايز تجربته الكتابية عن تجارب غيره من كتاب الستينيات الأصغر سنا، والمختلفين رؤية، بما لا يضعه فى دوائر رؤى العالم التى صاغتها كتابات عبدالحكيم قاسم، وبهاء طاهر، وجمال الغيطانى، ويوسف القعيد، وإبراهيم أصلان، ويحيى الطاهر عبدالله، وصنع الله إبراهيم وغيرهم. ولكن رغم ذلك فإن إدوار الذى ينتمى عُمْرِيًا وفكريا إلى جيل أسبق، هو جيل محمود أمين العالم وبدر الديب ومحمد مصطفى بدوى وشكرى عياد ويوسف إدريس، لم يجد الفرصة للتعبير الأرحب عن تجربته الخاصة، وصياغة رؤيته المائزة إبداعيا، ومن ثم الوصول إلى دوائر واسعة من القراء، إلا ضمن السياق المتمرد لجيل

الستينيات، فكان طليعة هذا الجيل، وأحد الفاعلين فى تجمعاته الأدبية، خاصة ذلك التجمع الذى صدرت عنه مجلة "جاليرى ٦٨" التى كانت أهم النشرات غير الدورية التى أصدرها جيل الستينيات فى مصر، تعبيرا عن الأشواق التى قاربت بين إدوار الخراط وأبناء هذا الجيل، فى حلم مجاوزة الكتابة السائدة والموروثة فى آن.

والمفارقة اللافتة، فى هذا السياق، أن إدوار الذى وُلد فى العام نفسه الذى ولد فيه بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وبلند الحيدرى وجبرا إبراهيم جبرا لم تصل كتابته الإبداعية إلى القراء فى الخمسينيات والستينيات التى رددت أصوات غيره الأقرب إلى نبرة المشروع القومى الصاعد فى هذه السنوات، فظلت كتابته المحدودة القليلة حبيسة الهامش الطليعى المنظور إليه فى استرابة خلال سنوات المد القومى. وظل دوره الثقافى أقرب إلى دور المُتَرْجِم منه إلى دور الكاتب المُؤَثِّر. ودليل ذلك أنه فى مقابل عملين إبداعيين مؤلفين فحسب (حيطان عالية، ساعات الكبرياء) نُشِرَا طوال عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات الثلاثة، نَشَرَ إدوار اثنى عشر عملا مترجما فى الفترة نفسها، منها بالطبع أعمال تتحدث عن "الوجه الآخر لأمريكا" و"تشريح جثة الاستعمار" و"نحو التحرر". ويعنى ذلك أنه كان على إدوار، الكاتب الطليعى، أن ينتظر، طويلا، إلى مابعد تشظى الكتابة السائدة للمشروع القومى، وتخلخل رؤى العالم المهيمنة

للخمسينيات، وظهور الحاجة إلى رؤى إبداعية أكثر جذرية، فى سياق من التوتر الذى التقط نغمته المائزة، وقام بتجسيدها وإشاعتها - فيما بعد - جيل الستينيات الذى وجد فى إدوار الخراط طليعة من طلائعه الباكرة، ووجد فيه إدوار الخراط ما يؤكد كتابة التحرر التى حلم بها ودعا إليها منذ سنوات عديدة.

هذه الكتابة هى نفسها التى قاربت فيما بعد بين إدوار الخراط القاص وأدونيس الشاعر، فى حركة الحداثة التى أطلق عليها إدوار اسم "الحساسية الجديدة" فى البداية، ربما تجنبا للترابطات السلبية التى اقترن بها المصطلح فى الخطاب القومى إبان صعوده المهيمن ومن اليسير ملاحظة أن سنوات تصاعد النزعة الأدونيسية (نسبة إلى أدونيس) فى مصر، على مستوى علاقات الإنتاج والاستهلاك الأدبيين، هى نفسها سنوات تصاعد المدّ القرائى لكتابة إدوار الخراط، وسنوات ذيوع مصطلح "الحساسية الجديدة" وحده أولا، ثم مقترنا بمصطلح "الحداثة" (دون حساسية) بعد ذلك ثانيا. أعنى السنوات التى استبدلت بالمركز الواحد المراكز المتعددة، وأعطت بعض القيمة إلى هوامش ظلت نائية عن الشعبية، بعيدة عن المركز الذى احتله الكُتَّاب الذين جَسَّدوا حلم المشروع القومى إبداعيا، وأعادوا إنتاج علاقاته الإيديولوچية فى كتابتهم التى انطوت على مركزية البطل المنقذ الذى لابد أن يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، ومن ثم مركزية الكاتب الذى يعرف

كل شئ، ويمتلك القدرة على تحويل المجتمعات، والانتقال بالتاريخ من زمن الضرورة إلى زمن الحرية.

ولم يخرج إدوار الخراط من عتمة الهامش النائى، إلا بعد أن انكسرت مركزية هذا الكاتب القومى، وتخلخل مشروعه ليفسح السبيل أمام بدائل مغايرة. وشيئا فشيئا، أخذت "حيطان عالية" تدخل دائرة القراءة، جنبا إلى جنب "ساعات الكبرياء" إلى أن جاءت "رامة والتنين" بعد أن اكتملت الخلخلة، وتصاعدت الانكسارات، وتأكدت بداية التحول عن مفهوم الكاتب المهوّس بالمستقبل السياسى لانتصار الجماعة إلى مفهوم الكاتب الذى لا يعرف الانتصار والهزيمة، المهوّس بصراعه مع الكلمات، واكتشاف قدراته المحدودة فى عالم غير محدود، وبالعهد الذى قطعه "ميخائيل" على نفسه أمام "رامة" وهو: أن المواضيع الكبيرة لا نتناولها، الأسئلة الكبيرة لا نطرحها، الإجابات الحقيقية لا نقولها لأننا ببساطة لا نعرفها، وليس لنا سوى أن نبحر فى حدود ما نعرف لاكتشاف ما لا نعرف، حادينا السؤال الذى لايكفُّ عن توليد السؤال، والكتابة التى لا تفتأ تلفت الانتباه إلى حضورها الخاص.

ومن داخل العتمة المنيرة باللغة الداخلية لهذه الكتابة، تولّد الجزء الثانى من "رامة والتنين"، وتَكَشَّفَ "الزمن الآخر" (١٩٨٥) من اهتزاز سُدَف اللاشعور، فى المنطقة التى لا يتوقف فيها الوعى عن

إعادة اكتشاف نفسه، ما بين تخوم الحلم والواقع، لتعيد الكتابة تأسيس نفسها فى الوقت الذى تعيد تأسيس علاقة الذات بالعالم ولكن بكيفية تفتح على مصراعيه الباب الذى كان مواربا من قبل، لتدخل الأسطورة المسيحية إلى نسيج العمل الأدبى، كما حدث فى "رامة والتنين"، متحررة من النواهى غير المعلنة التى كانت تحول بين المعتقدات القبطية وفضاء الكتابة. وبعد أن كان " رياض قلدس" أقرب إلى الحضور القبطى اليتيم فى الرواية المصرية، فى عالم نجيب محفوظ الذى صاغته "السكرية"، انفتح الباب على مصراعيه لمصاحبات "ميخائيل" ولوازمه التى استعادت الأساطير والمعتقدات القبطية، وأعادت كتابة الميراث القبطى الحى فى الرواية العربية المعاصرة، محطمة مُحَرَّماً آخر من مُحَرَّمَات الْمَنْهِىِّ عنه فى الكتابة.

خواطر احتفالية

في الأيام التي تتناقص فيها البهجة، وتغترب وسط زحام الأحداث، أو تتباعد ضمن تراكم المحبطات، يقتنص الإنسان الفرحة، يمسك بها مخافة أن تضيع مثل غيرها في دوامة الحياة التي لم تعد تتسع للبسمة. هكذا كان حالنا مع إدوار الخراط الذي احتفلنا معه بحدثين بهيجين، أولهما حصوله على جائزة سلطان العويس في الإبداع الروائي، وهي الجائزة التي تثبت عاما بعد عام بعدها القومي الأصيل وطموحها الثقافي النبيل ودلالتها الإبداعية الواعدة، وثانيهما وصول إدوار الخراط إلى مرفأ السبعين من العمر الجميل، متفجرا بحيوية الإبداع، واعدا بالمزيد من العطاء، ناشرا حوله المحبة والثقة والأمل. وكان أن تنادى محبو إدوار إلى الاحتفاء به وتكريمه، واستهلال الاحتفاء والتكريم باحتفالية، تبدأ من عيد ميلاده السبعين، ولا تتوقف، لتؤكد مكانته في عقول وقلوب أصدقائه الذين عرفوا معه سنوات الإحباط أكثر من سنوات البهجة، وتلامذته الذين تعلموا منه الكثير من أسرار الكتابة، وقرائه الذين فتح لهم من آفاق الإبداع ما منحهم بعض كنوزه.

وكان عدلي رزق الله الذي يقف في موضع من مواضع الصدارة في الإبداع الحداثي للفن المصري المعاصر، بعيدا عن أي

غطاء رسمي أو دعم حكومي، متألقا بمائياته المحتفية بأسطورة الخلق والتكوين، هو همــزة الوصل بين الفن التـشكيلي والإبداع الأدبي. وكلاهما مجال يرفد الآخر ويثريه في كتابة إدوار الخراط التي هي تشكيل للكتابة وكتابة للتشكيل. وكان جميلا أن يتجاوب الكثيرون مع حماسة عدلي رزق الله ودعوته إلى الاحتفالية التي سعت إلى انتزاع الفرحة من براثن هذه الأيام البخيلة بالفرح، والاحتفاء بالإبداع العربي الحي في شخص مبدع من أغنى رموزه.

وبدأت الاحتفالية بمعرض لعدلي رزق الله بعنوان "الهرم في السبعين". ضم المعرض اللوحات التي استلهمها عدلي من كتابات إدوار الخراط والتي أصبح بعضها أغلفة كتب إدوار التي صدرت طبعاتها الأخيرة عن دار الآداب في بيروت. وكانت الصدارة لسبع مائيات دارت حول ترابطات التيمة الرمزية لمعنى الهرم في السبعين. ورافقت هذه المائيات السبع سبعة تأويلات لإدوار الخراط. وجمعت مطبوعةٌ أنيقةٌ بين المائيات والتأويلات، في دلالة لافتة إلى العلاقة المتبادلة بين ريشة الرسام وقلم الكاتب، وهو تجاوب متميز في حالة عدلي وإدوار على السواء، فعشق عدلي للكتابة معروف، وعلاقته الحميمة بالكُتَّاب تُمَيِّزُه عن كثير من أقرانه الذين لا يمتلكون ثقافته الأدبية. وفي الوقت نفسه، فإن صلة إدوار الخراط بالفن التشكيلي صلة قديمة ووثيقة، جمعته على مستوى الكتابات النقدية بأعمال محمد

ناجى ورمسيس يونان وفؤاد كامل وسعد عبدالوهاب وأحمد مرسى وچورچ بهجورى وعدلى رزق الله وأرداش وغيرهم، وهى كتابات منشورة فى الدوريات المعنية، وقيد النشر فى كتاب خاص بعنوان "إيماءات عن الفن التشكيلى". وتدل هذه الكتابات، من ناحية أخرى، على جانب جذرى فى أعمال إدوار الخراط، هو الجانب المتمرد على الحدود الثابتة التى تفصل بين الأدب وغيره من أنواع الفنون، كما تفصل بين حدود الأنواع الأدبية نفسها. ويصل هذا الجانب الجذرى بين الفنون فى علاقات جديدة، كما يقرن بين الأنواع الأدبية داخل نوع متميز من الكتابة التى أطلق عليها إدوار نفسه مصطلح "الكتابة عبر النوعية"، قاصدا إلى تداخل الأنواع الذى يحطم الجدران التقليدية لحدود النوع، مازجا بين الأنواع مزجا جديدا، هو بعينه الوجه الكتابى لتداخل الفنون، فى المنطقة البينية التى تحيل الألفاظ إلى تشكيلات بصرية والتشكيلات البصرية إلى كلمات مكتوبة، وذلك بالقدر الذى تحيل به القص إلى شعر والشعر إلى قص.

وتعانقت مائيات عدلى وتأويلات إدوار السباعية فى توافقات اللون والكلمة، ما بين بوارق الغضب، وبلّوريات الشهوة، وزهور المحاياة والموت القدسية، ونشوة النشيد الكونى، ونزوات النخلة المستحيلة، وبضاضة الصخور. توافقات سبعة تدق جدران القلب الذى ضربت نطاقا حوله سماوات بيضاء لا أفق لها، شفافيتها عميقة،

وأشعتها أشواك خضراء على حراشف غير منتهية، تتحول بها فلذات الأجساد *إلى* شرائح من رؤى المعمدانيِّ، هى نشيد كونى *إلى* "رامة" الصرحية، كاملة الأنوثة، المرأة الطالعة من حمى طقس جسدى، فى غير مكان، فى غير زمان. ومن قلب هذه التوافقات ترفرف أوراق الزهر البلّورية، عرائس متدثرة بضباب كثيف وطَيِّع، مثل حضور الصباح *الذى* يُكِنُّ هواجس *الظلام*، متلهبة بألوان صفراء وقرمزية، انفجارها له حفيف منمنم الصوت، لا ينتهى ولا يصل أبدا إلى السماء. تلك هى زهرات الموت الذى ينطوى على الحياة، والمفرد الذى يتحدث بصيغة *الجمع*، والواحد *الذى* تتبعثر أعضاؤه فى الفضاء *الذى* يتبادل فيه السفلى والعلوى الأدوار، الفضاء الذى تتدفق فيه نغمة جنائزية زرقاء، مندمجة بالدُّهمة التى لا تسقط فى القنوط، فدائما هناك صرخة الزهور، عارمة، جامحة، تَرَدُّ على الإحباط، وتتمدد، تتشعب، تتمرد، تنمو لها أجنحة متفجرة بالشهوات، فى فجر –أو غروب– سماء متدرجة المستويات من انبثاق الضوء الضارب من غير قيد. وتنطلق نزوة النخلة المستحيلة كالخضرة الحامية فى قلب هذا الفضاء، متصاعدة الألسنة، ليست محاكاة ولا استعارة، ولكنها الرمز الذى يشى بجوهر مقيم، دائم لا يريم، هو تجسيد صرحى لما هو وراء الواقع، واتحاد الأقنومين: الشئ والجسد، الأرضى والسماوى، السؤال الذى ينعكس على نفسه، حين يكتب: لماذا يبدو *النخيل* – وهو تجلى

•

العالم الأرضى- سماويا؟ ولماذا نخلة إدوار الخراط - مثل نخيل عدلى رزق الله - بعيدة، عليها شفافية الشعر ووشاية النوستالجيا؟ هل لأنها مستحيلة؟

هذه التجربة الجريئة التى تتحاور فيها الألوان والكلمات، ما بين المائيات والتأويلات، تجربة تثبت وحدة الفعل الإبداعى، حين يتبتل أمام سر ديونيزى غير مفضوض، متحديا كل نفاق، باحثا عن نغمة غير مرئية، هى لذة الكتابة واللون، داخل الشقوق الرفيعة فى عمق جسد اللون والكلمة، لذة نابعة من بئر سحيقة البعد وقريبة فى متناول اليدين هل هى البئر المهجورة التى تحدث عنها يوسف الخال؟ البئر الأولى التى كتب عنها جبرا؟ أم هى الوقت المتوتر ما بين الرماد والورد الذى كتب عنه أدونيس؟ أم هى زمن الذى يأتى ولا يأتى الذى كتب عنه البياتى؟ ربما كانت ذلك كله وأكثر منه، خاصة فى عمق خصوصيتها التى تتجسد بخطوط الرغبة، وراء ذلك التكسر السريالى غير المنهمر، كأنه انسياب موجات الأوصال المقطوعة الموصولة فى آن، مصفاة ومحتدمة، حارة الهوى باردة التشكيل، تحيق بالكلمة كالخاتم، وتحاصر اللون بما لا يفلت التصميم، فتجمع بين الماء والنار، المدى المفتوح كالسؤال والعالَم المغلق كالجملة، وما بينهما تتماوج الأسئلة التى تقول: لماذا تُثَبِّتُ علينا اللوحةُ نَظْرَتَها مِثْلُ هُوَّةٍ غائرة، يُحَدِّقُ الأبَدُ منها - بعين واحدة - لا يفلتنا؟ ومن أين تستمدُ الكلمةُ دكنتها

اللاســعـة للعين، فى الوقت الذى ترقـد كـالدُرَّةِ الناعـمـة فى حِـضْن الصفحة الصَّدَفَة؟ وكيف تتحول الكلمة إلى لون، أو يتحول اللون إلى كلمة، والكلمة إلى لوجوس، واللوجوس إلى خَلْقٍ بالكلمة - اللون أو اللون - الكلمة، فى فعل الغواية الأزلية التى ليست مفروغا منها، منتهية أو منغلقة، لأنها منفتحة، حَمَّالة أوجه، داعية إلى التمرد على المعنى الواحد، منادية على السؤال الذى يُوَلِّدُ السؤال؟

وأحسب أن هذا النوع من المساءلة كان القاسم المشترك بين عدد غير قليل من الذين اشتركوا فى الاحتفاء بإدوار الخراط، فى الندوة التى دارت حول كتابته، والتى استمرت أربع أمسيات ثرية، جامعة بين الشعراء وكتاب القصة، النقاد والمفكرين، الفنانين التشكيليين ودارسى الفلسفة، المترجمين والمشتغلين بالسياسة، فجمعت بين تعدد الأجيال التى لا تزال تؤمن بأهمية السؤال، وتنوع التيارات التى تعرف معنى الاحتفاء بالإبداع الذى يؤسس الاختلاف، والتخصصات التى تتجاوب رغم تمايزها فى المنطقة البينية التى تتولد منها وبها الكتابة عبر النوعية.

ولست أدرى لماذا أغوانى السؤال الماكر، وأنا أرقب الأوجه المشاركة فى الأمسيات، وأهمس إلى نفسى قائلا: هل تجمع صفة "الحساسية الجديدة" بين كل الذين تحدثوا، أو أرسلوا أوراقهم لتُقرأ، فى هذه الأمسيات؟ "الحساسية الجديدة"؟! من ذلك الذى ينسى الغبار

الذى أثاره إدوار الخراط بهذا المصطلح الذى نقله عن ت.إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) ليميز به بين نوع الكتابة التى دعا إليها وحاول أن يُجَسّدها مقابل الكتابات التى حاول التمرد عليها؟! لقد اعتدت معابثة إدوار والقول له إن هذا المصطلح غامض رغم أصوله الإليوتية، لأنه يمكن أن يجمع بين النقائض والأضداد، ولا يحدد شيئا لأنه يحيل إلى مجرد الجدة، والجدة، وحدها، ليست هى العامل الحاسم فى التمييز بين حساسية حسن طلب وحساسية عبدالمنعم رمضان مثلا، أو حتى بين حساسية سعيد الكفراوى ومحمد عفيفى مطر، إذا مضينا فى المعابثة، رغم أن كليهما ملتصق بصاحبه كأنهما وجهان لعملة واحدة. وما تعنيه المعابثة، على سبيل الجد، هو أننا إزاء حساسيات متنوعة، تجمعها أحلام مشتركة، هموم واحدة، تحديات مقاربة، تصنع كلها منظومة (وربما منظومات) لابد من تأمل تنوعها اللافت طويلا، قبل أن نتعجل فى تبسيطها أو اختزالها فى صفة واحدة، هى صفة "الحساسية الجديدة".

كان ذلك بعض ما دار فى خاطرى، وأنا أستمع إلى كلمات الذين تحدثوا فى احتفالية إدوار الخراط، وكانوا مجموعات غير متجانسة، لا تجمعها رؤية واحدة للعالم، ولا مدرسة فنية، بل إن بعض المشاركين ينطوى على نفور قديم من صفة "الحداثة"، الصفة الأخرى اللصيقة بكتابة إدوار الخراط، والعزيزة عليه، وهى الصفة التى لم

تمنع الريبة فيها الصديق أبو المعاطى أبو النجا من حضور الاحتفالية، والإسهام فى تحية إدوار الخراط الحداثى العتيد. ما أريد أن أقوله هو أن "الحساسية الجديدة" أو "الحداثة" لم تكن الصفة، أو القاسم المشترك الذى جاء بكل هؤلاء الذين تحدثوا عن إدوار الخراط، وأسهموا فى احتفاليته، وإنما الفرحة بالإبداع حين يحطم قالب الصفة الواحدة، حتى لو كانت هذه الصفة هى "الحساسية الجديدة" أو "الحداثة"، وحين يدمر سجون الأنواع الجامدة ليفتح الأفق للمغامرة الخلاّقة.

همست لنفسى، بعد هذا الخاطر، كما لو كنت أنقض نفسى: ولكن هذه الحداثة ليست سوى أفق المغامرة الخلاقة، ما ظلت قرينة السؤال المفتوح، والوعى الضدى الذى يتمرد على نفسه قبل أن يتمرد على غيره، لينقض كل أشكال الثبات والجمود، ويحرر الروح من سباتها، مطلقا سراح الدهشة الأسيرة التى تتسع بحدقتى العينين، لترى كل شئ فى ضوء جديد. ولذلك كانت الحداثة هى الوعى بالكتابة ضمن الوعى بالعالم، والكتابة عن الكتابة التى نحاول أسرها فى الوقت الذى نحاول أن نأسر بها العالم. هذه الحداثة هى ما تميز كتابة إدوار الخراط، وتصل تجربته الروائية بتجربة أدونيس الشعرية، وتجعل منهما أبرز أديبين عربيين وصلا بالوعى المحدث إلى ذروته الإبداعية، تلك الذروة التى جعلت كتابة كل منهما قرينة المغامرة التى فتحت

للوعى المقموع أبوابه المغلقة، واستبدلت بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة، واضعة أندلس الأعماق ومخلوقات الأشواق الطائرة فى مدى الرؤية، متيحة للزمن الآخر أن يتجسد فى كتابة تُحَرِّكُ الزاوية والقاعدة، وتُغَيِّرُ الأساس والحجارة، وتنسج صوتها الشفقى من لغة رجَيمةٍ تَتَبطَّنُ الدنيا، وتخلع باب حكمتها القديمة.

أذكر أن ذلك، تحديدا، ما دفعنى إلى الفتنة بشعر أدونيس وكتابة إدوار الخراط، وأن أرى فى كتابة كليهما الوجه الآخر من الفعل الذى لا يكف كلاهما عن اقترافه، فى الفضاء الإبداعى الذى يجمع بين الشاعر والروائى، بالقدر الذى يجمع بين كاتب مثل إدوار الخراط ورسام مثل عدلى رزق الله، فى اندفاعة الريشة المغموسة باللهيب، المنفتحة على تهاويل الدنيا، الكاشفة عن المستور، المسكوت عنه – المقموع – المكبوت –الممنوع، مؤسسةً معنى البدعة الجديدة، الكتابة المحدثة التى ترد للإنسان تمرده، وتمنح الحياة معناها الذى يدخل كل شئ من جديد فى سفر النشأة والتكوين.

هذه الحداثة ليست غواية الجنون وحده، ليست صنعة الهدم الذى لا يعرف البناء، ليست اللاعقل الذى ينقض العقل نقضا مطلقا، فهناك، دائما، شئ عقلانى فى إبداع هؤلاء الثلاثة، إدوار وأدونيس وعدلى، شئ يبدو كأنه نقيض الجنون الذى يفضى بالكتابة إلى العبث واللامعنى، وبالألوان إلى التنافر المطلق، شئ يشير إلى حضور

العنصر الأبولوني الذي يكبح، دائما، جنون الجموح الديونيزي الذي يتلهب في علاقات التفارق التفاصل، التراسل التقارب، التباعد التجاوب، ذروة البركان المحكومة بانضباط، وفي الوقت نفسه حرة بلا حدود شأن كل حرية. هذا الحضور آيته حوشية التلوين في نور وعي مدبّر، اندفاعة الرغبة في بناء معمارى التكوين، بناء يرد نشوة النشيد الكوني إلى مبدأها الأوحد في لوحات عدلي رزق الله، ويرد التكثر إلى مبدأ مناظر عند إدوار الخراط، رغم كل الأبنية المتطايرة وأمواج الليالي التي تتدافع كالأحلام. وهو المبدأ نفسه الذي يكمن وراء التدفق المجازي، التفجر الاستعاري، تحطم الحدود المنطقية، التشظي، في شعر آدونيس الذي يظل، في أعمق أعماقه، شعرا محكم البنيان.

هل حضور هذا العنصر هو الحد الذي يفصل "حداثة" هؤلاء الثلاثة عن "مابعد الحداثة"؟ أهو الذي يشدهم، ويشدنا في إبداعهم، إلى ما نتصوره بمثابة مركز قائم، كامن، قار، وراء السطح، وبعيدا بعيدا في الأعماق؟ وهل الغرام بهذا المركز هو الذي جذب أدونيس وإدوار إلى لغة الصوفية، حيث الرؤيا التي تضيق العبارة عن اتساعها، اقتناصا لكشوف حدسية تتجلى بها الحقيقة المستورة التي هي علّة الوجود ومبدأه ومنتهاه؟ وهل لهذا المركز علاقة برحم النور، منبع الحياة، الفرجة السرية التي ينبثق منها الوجود عفيا كالنخلة، مزهوا كالوردة، في لوحات عدلي رزق الله؟ أهو الذي يميز إبداعهم،

فى النهـاية، ويدفـعنا إلى أن نلوذ بهـذا الإبداع دفـاعـا عن مـركـزية حضورنا إزاء جنون "الكتابة الأخرى" التى انفجرت طاقاتها التدميرية اللاعقلانية كأنها "الجراد" الذى يقتلع الأخضر واليابس؟ لعل الأمر على هذا النحـو، أو لعله على نحـو آخـر. لكن مـا أنا مـتـيقن منه هو شـعورى بحضور هذا العنصر كما لو كان القطب الذى تحوّم حوله مـائيـات عـدلى رزق الله فى نوع من مـركـزية اللوجـوس. ولا تفـارقـه قصائد أدونيس التى تعود بنا، دائما، إلى نقطة بعينها تخايلنا بها. وتردنا إليـهـا كـتـابة إدوار الخـراط، كـمـا لو كـانت تردنا إلى الجـوهر الخالص الذى يكمن وراء كل أقنعة رامة، بوصفه هدفا لكل مسـاعى ميخائيل وبحثه الذى لا يهدأ ولا ينتهى.

فجأة، كلمعة الباده، إذا استخدمت هذه الكلمة الصوفية، وأنا جالس أستمع إلى الكثير من المتحدثين فى احتفالية إدوار الخراط، خطر على بالى أن الذى يصل بين هؤلاء المتحـدثين جميـعـا هو غـواية هذا المركز الخفى، النقطة التى تشدنا جميعا إليها وراء تكثر الظواهر، العنصر الذى ننطوى عليه ويريحنا أن نلقاه فى غيرنا الذى يكتمل به وجـودنا. قـد تكون غواية هذا المركز- النقطة - العنصـر خطرة، لأنه يشدنا إليه كجبل المغناطيس فى حكايات ألف ليلة، فتندفع إليه سفننا كما لو كانت تندفع بنا إلى نهايتنا. ولكن هذه النهاية، هى البداية فى آخر الأمر، لأنها الشرط اللازم لانبثاق الضوء الضارب من غير قيد،

السطوع التحتانى للنور، خاصة حين تفقد كتلة العالم وزنها، فنبدأ مرة أخرى سَفَرَ النشأة والتكوين، بَحْثَ ميخائيل الذى لا يتوقف عن رامة، حنين مائيات عدلى إلى الرحم نفسه، ما بين بوارق الغضب وبضاضة الصخور ونزوات النخلة المستحيلة، فى يقين العطش الذى يعود، دائما، إلى اختناقات العشق والصباح.

كتابة خيري شلبى

المتعة التى أجدها فى أحاديث خيرى شلبى، حين استسلم إلى حكيه الشفاهى، تقترب من المتعة التى أجدها فى قراءة كتابته الفريدة. ولا فارق كبيرا بين الاثنين، فخيرى شلبى الروائى الذى يكتب هو خيرى شلبى الحكّاء الذى يحكي لك من قلبه، فلا تملك سوى الإنصات إليه، والاندماج فى العوالم الغريبة المذهلة التى يقودك إليها، والتى لا يمكن أن تجد لها مثيلا إلا فى كتابته. ولا أجد بين كُتّاب مصر المعاصرين، هذه السنوات، من يضارع خيرى شلبى، أو يتفوق عليه، فى بلاغة الحكى التى ترد فتنة الشفاهى على الكتابى، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، حال يمكن معه أن يتحول الحكى الشفاهى إلى فن عصرى تماما، والقص الكتابى إلى سرد عفوى، يستثمر الإمكانات الشفاهية للحكى على مستوى العلاقة بالقارئ والموروث الذى يجمعه بالكاتب.

وآية ذلك ماتراه فى كتابته من إمكان أن ننطق الجملة المكتوبة نطقا عاميا، أو فصيحا، دون أن يتأثر المعنى أو يختل، ومن غير أن نضطر إلى تغيير كبير فى الكلمات والتراكيب. وفى الوقت نفسه، تمتزج الكلمات والتراكيب العامية بالفصحى فى المكتوب امتزاجا يستقطر بلاغة العامية، ويضفى على الفصحى سلاسة الحكى الشعبى

وعفويته. ويحدث ذلك فى المنطقة الإبداعية التى تتحاور فيها الأنواع، وتتآلف اللهجات، وتتقارب المتباعدات، وتعثر المختلفات على ما يجمع بينها في علاقات مفاجئة من القرب، فتنتقش الكتابة المحكية على الصفحات سهلة ممتنعة، غاوية مغوية، تفضى بالقارئ إلى عوالم زاخرة بالإحساسات البصرية والسمعية والشمية واللمسية والذوقية التى تصوغ للقص علاقاته التخيلية والتخييلية فى الوقت نفسه. أعنى تلك العلاقات التى تدفع القارئ إلى أن يكون طرفا فاعلا فى عملية استقبال القص شفاهة أو كتابة.

ومرد هذه الخاصية هو التدفق التلقائى الذى تندفع به كتابة خيرى شلبى، أو حكيه الشفاهى، فى عفوية حميمة، وألفة حارة، واسترسال يمنح من مخزون خبرات لا حدود لثرائها، متميزة بوفرة تجاربها الحسية، وترابطاتها الحيوية، ومرادفاتها الواقعية، وعلاقاتها العجائبية، وذاكرتها التى تجمع بين الخاص والعام، المأثور الفردى والميراث الجمعى، حيث المفرد الذى يعرف أسرار الجماعة، والجماعة التى لا تبخل بمعارفها المكنوزة على الفرد. والنتيجة هى اللغة الحكائية التى يتميز بها خيرى، غير مسبوقة، أو مكرورة، سواء فى عوالمها الغرائبية، أو سردياتها العجائبية، أو شخصياتها التى تتدافع من الأزقة والحوارى، العطوف والكفور، أطراف المدن وخباياها، التخوم الفاصلة والواصلة بين الحياة والموت، حيث الهامشيين الذين هم

أشباهنا ونقائضنا، في المناطق المتخيلة التي لا تعرف التفرقة بين البيت السكنى والمدفن، الحاضر والماضي، الواقع وما وراء الواقع.

هذه اللغة الحكائية هي كتابة خيرى شلبى التى لا تضع الدوال في الصدارة، أو تتركها حائمة، تطفو بين إمكانات متعارضة من المدلولات، ولا تعرف ألعاب التصاقب، أو تقنيات الكتابة التي تنعكس على نفسها، فتشير إلى العالم في الوقت الذي تشير إلى نفسها. إنها كتابة شفافة، تنفذ من الدوال إلى المدلولات مباشرة. الأولوية فيها للمدلول. والمعنى مقدم على العبارة عنه، أو هو العبارة عنه في عفويته، أو حوشيته التى لا تعرف الصقل، أو التشذيب، أو التشذير، أو النحت من صخر، أو حتى الالتزام الحرفى الصارم بكل تعاليم سيبويه. وسواء كانت العبارة من قبيل: "على مقهى البسفور أكلت شريحة الخبز المحشوة بالفول"، أو "كما وأنه يجلس فوق خراء البط"، أو "يكون يوما أسود على تلك التي تأخرت في الصحو عن بقية النسوان"، أو "أصابعى كلها بل جسدى كله وضعته فى الشق من هذا العمدة"، فإنها عبارة تقتنص الملامح الخاصة بمجالها الدلالي، حيث نواجه، دائما، "دنيا كالعاهرة لا تعشق سوى القوى الغليظ القلب المتعافى"، كما نواجه اختلاط الحدود كلها ببعض، وتفاصيل حيوات بشرية غير مألوفة في القص، نادرا ما تفارقها العبارة اللغوية لتتأمل فى مشهد الطبيعة التي تحيط بالبشر، فالبشر وحدهم، في هامشيتهم التي لا

تفلتها العين، هم الذين تحوم حولهم العبارة، وتنجذب إلى أفعالهم كما تنجذب الفراشات إلى النور أو النار. وإذا انصرفت العبارة عن البشر إلى الطبيعة، كما يحدث نادرا، فإنها لا تقع على شئ سوى ما يشبه الصباح الذى وصل إلى المرحلة الطباشيرية، حين ألقت السماء على أرض فناء "بصمة سحنتها الشبيهة باللبن المتخثر"، فهى عبارة لا تعرف، قط، هدأة التأمل الذى يقول: "وكان المغيب يقطر سمرة هادئة". ولكنها، وهذا هو الأهم، تعرف الفتنة الخاطفة للمشهد الذى يجاوب بين متعة العين وبقية الحواس فى دلالته على البشر المحيطين به.

هذه العبارة، فى النهاية، علامة الكتابة التى لا تعرف المساحة المراوغة بين الدال والمدلول، والتى يشف فيها الدال عن مدلوله كما يشف السرد عن عوالمه، دون أن يحجب شيئا، أو يراوغ فى النقل، بل يقودنا مباشرة إلى موضوعه، كما لو كان يصرفنا عن حضوره الذاتى، وكما لو كانت الكتابة تسعى إلى عبور الهوة الفاصلة بين الكلمات والأشياء، المدركات والإحساسات، العلامة والمعطى، هادفة إلى مجاوزة تراتب الواقع وعلاقاته البطريركية.

ولا تلجأ هذه الكتابة إلى التشبيه إلا لتحديد المنحنى الخاص بالمعنى. تختاره قريبا من العين التى لا تلمحه فى زحام الألفة والتعود، ابتداء من "زوجة رحاب" التى هى "أشبه ببرج الحمام الفلاحى، رفيعة من فوق، تزداد ضخامة كلما هبطت إلى أسفل"، وانتهاء بالضحكة

التى ترن على الأرض "كبمب الأطفال". وتنتزع الكتابة هذا النوع من التشبيه انتزاعا مباغتا من مفردات واقع يعرف دلالة الانتقال المفاجئ من الحياة إلى الموت الفعلى، فى برهة وجيزة، كتلك التى «تعتريك فجأة بعد سكون موتور الثلاجة». وتؤثر الكناية على الاستعارة، لأنها كتابة مشدودة إلى المعطيات الحسية، مهوّسة بالتفاصيل الواقعية، مستغرقة فى الملامح المائزة للحدث والشخصية، خاصة فى سردها الذى لا يفارق الهوامش والأطراف، ويميل إلى لابسي الجلاليب والشباشب الزنوبة، وأشباهم من الأفندية الذين يطلعون من حيث لا يتوقعهم أبناء المدينة المرفهة، ذوى سحن غريبة، دماؤهم ممصوصة، لحاهم نابتة، مهوشة، مغبرة. يتتبعهم السرد، دائما، إلى عوالم سفلية، تمور بأنواع المظلومين والظالمين.

ومن الممكن أن تصدمك هذه الكتابة بفقرات من التراكيب الموزونة إيقاعيا، داخل السرد المسترسل، دون أن تَدَّعى القصد إلى كتابة الشعر، بالقدر الذى تدهشك بالكرنفالية التى تتحطم بها هيراركية التراتب بين الهامشى والمركزى من أشكال الحكى، أو بين الأدنى والأعلى فى علاقات البشر الذين يجمعون مابين فئات "الأوباش" و"صاحب السعادة اللص". وكما تحطم هذه الكرنفالية أنواع التراتب التى تحتج عليها الكتابة، فى تجلياتها المتنوعة وتنوعاتها المتباينة، فإنها تنقض التراتب بما يكشف عن فساد علاقاته، صانعة عوالمها

الغريبة، فى تحولاتها العجائبية التى ينقلب بها الكبير إلى صغير، والصغير إلى كبير، ويلتف فيها الإنسان على الحيوان حتى فى لحظات الجنس، أو يلتف فيها السرد على الأبطال كما تلتف الأزقة على ساكنيها، فيغدو القص تجسيدا المكان، والمكان صانعا لخصوصية القص.

والأماكن التى تتحدث عنها هذه الكتابة، فى أفعال انتمائها وانحيازها واحتجاجها ونقضها على السواء، هى، دائما، الأماكن المناقضة للمركز، البعيدة عنه، المنفعلة به فى كل الأحيان، الفاعلة فيه فى القليل الأقل من الأحيان. ويتوزع الفضاء المكانى لهذه الكتابة مابين الهوامش الخارجية التى تقع عند أطراف المدينة، والهوامش الداخلية التى تتخلق كالنبت الشيطانى وسط زحام المدينة المكتظة، خلف الطرقات المتسعة والميادين المتسقة، بعيدة عن سطوة المركز وقريبة منه، ليمارس ساكنوها حياة المطاردة التى تحفها الأخطار. ومابين المقابر والمناطق العشوائية التى لا تعرف قوانين المدينة الرسمية، حيث تضيق الأزقة بساكنيها، وتعرف "الغرز" بالمعتادين عليها، يتحرك أبطال هذه الكتابة من أبناء الهوامش الذين هم من عموم الناس، لا من شاغلى الوظائف والمراكز الهامة التى تقوم عليها الدولة. مزاجهم مزاج شعبى خالص، يحفل بكل المتناقضات، يضم رواسب من كل العصور، فهو مزاج يخلط بين الأزمنة والأمكنة، ويسقط

الزمـان على المكان فى عـلاقـات الأبطال الذين تجـمـع بينهم صـفـة "الشطار" بمعناها الذى تحفظه الذاكرة الشعبية، لكن فى تجليات معاصرة، تسلط أعيننا على نماذج إنسانية غريبة، يندر أن تجتمع تحت سقف واحد، نماذج تكشف بتعارضها نقيضها الذى تفككه، فى سعيها إلى تدمير سطوة المركز، منتقلة من هامش إلى آخر، كى تؤكد هامشيتها علامة حضور وشعار وجود.

هكذا، تقـودنا كـتـابة خـيـرى شلبى إلى عـوالم تزدحم بالصعاليك، المتشردين، المطاردين، المتعطلين، اللصـوص، النصابين، أصحاب المزاج، ساكنى المقابر، تجار المخدرات، مهربى الآثار، عمال التراحيل، الطلاب الفقراء، أصحاب الغرز، الحانوتية، التُّرَبِيَّة، عم أحمد السمّاك وأمثاله، عوالم تُسَيِّجُها المهن التى اختلط خيرى شلبى نفسه بأصحابها، حين عمل، فى صباه، نجارا وسمكريا وحدادا وكواءً وبائعا متجولا وخياطا، متقلبا مابين حرف الهوامش وفضاءاتها التى انتهت به إلى أن يختار لنفسه أعجب منفى اختيارى، وأغرب مكان للكتابة، بين الأموات، فاستأجر مدفنا كان ملكا لأسرة عريقة انقرضت. وأقام فى الغرفة المجاورة لغرفة الدفن، المعدة فى الأصل لاستقبال الزوار، ونصب منصة للكتابة، نقل إليها الحميم من كتبه وأوراقه، وأخذ يمارس فيها حريته فى كتابة مايريد، على النحو الذى يريد، من قلب الهامش المناقض للمركز، حيث يختلط الأحياء بالأموات،

ولا يأبه أحد بالتفرقة بين المسكن والمدفن، وبعيدا عن قلب المدينة، في القرافة التي لا يصل إليها أحد إلا بعد السير في «حواري» متعرجة، لولبية، ضيقة، يعرفها تجار المخدرات وأصحاب المزاج من رواد "الغرز" الخفية التي يدوخ البوليس في الوصول إليها.

أسأل نفسي، أحيانا، لماذا اختار خيري شلبي هذا المكان دون سواه ليجعل منه مستقرا للكتابة. هل لأن الكتابة مشدودة إلى معنى الحياة التي تنبثق من الموت؟ أم لأن الكاتب ينطوي على معتقدات متوارثة لا تباعد بين عالمي الحياة والموت، وترد ثانيهما على أولهما في دورة الوجود المتصلة؟ أم لأن الكاتب يريد أن ينأى عن المدينة التي ينغمس في صراعها اليوميّ، ليتيح لنفسه من البعد مايمكنّه من القرب، تحقيقا للمعنى الذي يتضمنه بيت صلاح عبدالصبور الذي يقول: أجافيكم لأعرفكم؟ أم لأن ولعه بالغرائبي يشده إلى مالا يخطر على البال، وغرامه بالهامشي يقوده إلى الطرف الأقصى من الهامش، في المنطقة التي يتجاور فيها المدفن والمسكن؟ وهل يرى في سكنى المقابر نوعا من البرزخ الذي يصل بين العوالم ويفصل بينها، البرزخ الذي يؤهل للانتقال من حياة صاخبة، موارة بالأطماع والأحقاد والمنافع والشهوات، إلى حياة مناقضة، يحيط بها جلال الموت الذي يضمخها بالرهبة، فتستيقظ الروح التي تستعيد القدرة على التأمل والتفكير، كما لو كانت جميع الهموم والأطماع قد انزاحت عن كاهل

صاحبها، أو خف حملها، فيرى كل شئ فى ضوء جديد، تبدو معه الدنيا الصاخبة شيئا حقيرا تافها لا يستحق العناء؟! كل هذه الاحتمالات واردة، ممكنة. لكن يظل سكن المقابر، فى تضافره مع فعل الكتابة، دالا على فضاء لا يختلف كثيرا عن فضاء "وكالة عطية" درة خيرى شلبى الروائية الفريدة التى لم تنل حقها الذى تستحقه من الكتابة النقدية بعد، أعنى أن "أحواش القرافة" هى الوجه الآخر من "الوكالة"، دولة وحدها، لها سحرها الخاص. كل من يسكنها لأكثر من شهر توقعه فى هواها فلا يسلوها حتى لو أسكنوه فى قصر المنتزه. ذلك ماقاله الحانوتى عن "وكالة عطية". وهو مايمكن أن يقال عن "أحواش القرافة" التى تكتسب الحياة فيها طعما مختلفا من الحرية. ويستطيع الواحد فيها أن يفعل كل مشتهاه، أى كل مالا يستطيع فعله فى سكن غيرها، فلا أحد فيها ينتقد أو يتدخل فى شئون غيره.

هذ الوجود الحر هو الوجود فى الهامش وبالهامش، حيث نقض المركز هو مبدأ الرغبة الذى يطارد مبدأ الواقع، والكرنفالية هى فعل الحضور الذى ينقض التراتب الاجتماعى، واستئناس الموت والأنس به هو الوجه الآخر من ترويض القمع وتقليم أظافره. وفى هذا الحضور تنبثق البهجة والبهرة اللتان يشعر بهما الإنسان، كأنه يوجد، فجأة، فى قلب مولد من الموالد الشعبية الحافلة. البهجة النابعة من القدرة على رؤية الجمال فى القبح، وفرحة الحياة وسط الموت.

والبهرة المصاحبة للدهشة الناجمة عن تدمير التراتب، وقلب الأوضاع، ومراوغة المحرمات، وارتكاب الحيل الجهنمية، بعيدا عن أساليب العنف والخشونة، كما لو كنا نعود إلى الرابطة التى تجمع بين الهامشيين الذين لا يكفون عن تصنيع الحيل التى تبطل مبدأ الواقع، وتلتف حول القانون، لتمارس مراحها الحر فى الهامش وبالهامش.

وما يمكن تسميته بكتابة الهامش هو التجسيد الإبداعى لهذا المراح الحر، حيث الحضور الذى يغنى الوجودالذى يتنكر للحضور، والتمرد الذى ينقض المبدأ الأوحد، قانون التراتب، أشكال القمع الاجتماعى، ألوان التسلط السياسى والتصلب الفكرى، فهى الكتابة التى تستبدل العفوية بالنسق، والانطلاق بالقيد، والحرية بالضرورة، وتنوع اللغات بوحدة المستوى اللغوى، وتعدد الأصوات بالنجوى الوحيدة الرجع. وهى الكتابة التى لا تستبدل تراتبا بغيره، حتى فى نقضها المركز، وإنما تستبدل بالمبدأ نفسه نقيضه، صانعة عالما غاويا مغويا بلا تراتب ولا حدود ولا لغة ثابتة واحدة البعد.

هذه الكتابة هى لعنة خيرى شلبى ولعبته الخطرة، إذ بمقدار ما أتاحت له من سفر دائم نحو الحرية باعدت بينه وبين الذيوع والانتشار، فأصبحت سجنا ومنفى، لا تفارق فيهما الكتابة أطراف الهوامش على مستوى القراءة والاستقبال، فتظل مقصورة على حلقات ضيقة، محدودة، من المجموعات القرائية. والمفارقة اللاذعة أن هذه

الكتابة العفوية، المتدفقة، المنطوية على ما يطلق سراح المراح العفوى للملكات والقدرات، المتوسلة بالمخزون الجمعى لمأثورات الشعب، تظل بعيدة عن معنى الشعبية التى اكتسبتها أنواع مغايرة من الكتابة التى لم تمتح من المخزون الشعبى نفسه، ولم تمارس عفوية السرد المتحرر من القالب، أو تعرف بهجة الكرنڤالية المنطلقة من قيود التراتب.

وكما ظلت كتابة خيرى شلبى بعيدة عن دوائر القراءة الواسعة، محصورة فى الهوامش المحدودة، فإنها لا تزال بعيدة عن المركز النقدى، محرومة من الاهتمام الذى يليق بها. وأتصور أن سبب ذلك يرجع إلى أن المركز النقدى نفسه ينطوى على المبدأ الذى تنقضه هذه الكتابة، فهو مركز يتعشق عِلَّته التى ينبنى عليها كما يتعشق نرجس صورته، ولا يفارق نوعا من أحادية الرؤية، ولا يجد مراحه إلا فى الكتابة التى تستجيب فى طواعية ويسر إلى التصنيفات الجاهزة والأنساق القَبْلِيَّة. وكتابة خيرى شلبى تقع خارج التصنيفات الجاهزة، وتتأبى على عدسة البعد الواحد، فهى لا تُحْسَبُ على الواقعية المسجونة تقليديا بين صفتى "النقدية" و"الاشتراكية"، ولا على الحداثة المنشغلة بتقنياتها الخاصة، ولا على "الرواية الشارحة" التى تتميز بها حركات مابعد الحداثة، ولا هى كتابة متهوسة بتوحد البطل المثقف الذى يتوهم نفسه محور الوجود، فى حيرته "الهاملتية" بين أن يكون أو لا يكون، ولا تتضمن معنى التحريض المباشر، أو تؤسس لما أطلق

عليه بعض النقاد رواية "اللاوعى السياسى". إنها كتابة لا يمكن اكتشاف قيمتها من منظور المركز النقدى المهيمن، ولا إدراك جمالها الخاص بواسطة التصنيفات الجاهزة التى يستعين بها النقاد على إطلاق الصفات نفسها على كل الأعمال التى يقاربونها. وإذا كنا لا نرى من عدسة المركز عند النقاد إلا ما يدربون العدسة على رؤيته، وتقتصر على كشفه، فإن كتابة خيرى شلبى وأمثالها تدعونا إلى تغيير هذه العدسة، بل تدعونا إلى نقض المركز النقدى نفسه، وإلى أن نستبدل بمبدأ التراتب النقدى نقيضه، وبالعدسة الواحدة عدسات متعددة، متباينة، متكافئة القيمة، متساوية الحضور، عدسات قادرة على أن ترينا قوانين الهامشى فى الكتابة، مؤكدة معنى أن يكون الهامشى أفقا مفتوحا من آفاق تجدد الفن، بعيدا عن شعائر توثين المركز التى نؤديها صباح مساء.

فهـرس

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٦٧٧/١٩٩٩م

I.S.B.N 977 - 01 - 6361 - 9



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل ـ للشاب ـ للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك





مكتبة الأسرة

١٩٩٩ مهرجان القراءة للجميع



٣٠٠ قرش